Presented to
The Library
of the
University of Toronto
by

Mrs. W. G. MacMaster

BREVE STORIA

DELLA

LETTERATURA INGLESE

Mr. & Mrs. John F. Mac Master.

LE.H
P7667br

S. POLICARDI - U. BOTTALLA

BREVE STORIA
DELLA
LETTERATURA INGLESE

555276
16.12.52

ISTITUTO EDITORIALE CISALPINO
VARESE MILANO

Tutti i diritti riservati

Industrie Grafiche A. NICOLA & C. — Varese-Milano

INTRODUZIONE

ORIGINE E SVILUPPO DELLA LINGUA INGLESE

ERRATA - CORRIGE

Pag. 56,	riga 31	The *Araygnement*	*The Araygnement*
» 62,	» 23	plautiana	plantina
» 65,	» 7	Jacques	Jaques
» 68,	» 30	*Coriolonus*	*Coriolanus*
» 77,	» 40	non presentano interesse	non presentano particolare interesse
» 85,	» 36	del suoi versi	dei suoi versi
» 93,	» 14	ABRAHAN	ABRAHAM
» 116,	» 28	Moliere	Molière
» 139,	» 26	vicerè	segretario del vicerè
» 159,	» 33	così di frequente	così frequente
» 182,	» 10	per romanzi	per i romanzi
» 187,	» 20	nuove percezione	nuove percezioni
» 187,	» 27	all'esposizione	dall'esposizione
» 191,	» 22	definitavemente	definitivamente
» 199,	» 34	già la tempo	già da tempo
» 212,	» 10	presonalità	personalità
» 244,	» 8 (nota 1)	segugi dei re	segugi del re
» 286,	» 28	ha cuscitato	ha suscitato
» 286,	colonna II, r. 10	Beerbohom	Beerbohm
» 300,	» II, » 12	*Cleannes*	*Cleanness*
» 303,	» I, » 15	Laymon	Layamon
» 305,	» I, » 33	Marquis of Halifaux	Marquis of Halifax
» 306,	» II, » 27	Wilmoth, John	Wilmot, John
Tav. XII,		Intervista di Milton e Marwell	Intervista di Milton e Marvell

ORIGINE E SVILUPPO DELLA LINGUA INGLESE

L'inglese appartiene al gruppo teutonico della grande famiglia delle lingue indoeuropee.

Una suddivisione di questo gruppo comprende i dialetti che erano parlati dagli Anglosassoni quando, verso la metà del secolo V, invasero la Britannia (1).

La lingua inglese non è originaria delle isole britanniche. Su queste si abbattè tra il 600 e il 400 a. Cr. una prima ondata di tribù celtiche che sembra appartenessero al ramo goidelico della razza. Nel 400 circa ebbe luogo la seconda invasione che fu invece britannica. La terza invasione celtica fu opera di tribù belgiche della Gallia nord-orientale che giunsero alle isole britanniche circa alla metà del II secolo.

La prima ondata si spinse fino al nord della Scozia e nell'Irlanda, la seconda rimase in quella parte del territorio che doveva poi diventare la Britannia romana (compreso il Galles), la terza occupò solo la parte sud-orientale della Britannia stessa. Oggi i discendenti dei Goideli si trovano nella Scozia, nell'Irlanda e nell'isola di Man, e quelli dei Bretoni (i Britanni) sono gli abitanti del Galles e della Cornovaglia.

Per eliminare un pericoloso centro di aiuti alle ribellioni della Gallia, Giulio Cesare condusse due spedizioni militari contro la Britannia negli anni 55 e 54 a. Cr. Ma la vera conquista romana doveva avvenire circa un secolo dopo, e profondi furono i cambiamenti che il paese dovette subire. La dominazione romana durò circa 4 secoli; al principio del secolo V i Romani ritirarono le loro legioni dalla Britannia che rimase così preda dei conquistatori sassoni.

Nella sua *Historia Ecclesiastica* (I, 16) Baeda racconta come i nuovi venuti appartenessero a tre delle tribù più potenti della Germania e cioè agli Angli, ai Sassoni e agli Juti. Traggono la loro origine dagli Juti

(1) Benchè circa due terzi delle parole che formano l'inglese moderno siano di origine straniera (specialmente latina) la lingua deve essere considerata essenzialmente germanica, perchè tale è rimasta nella sua struttura, nella sua grammatica e nelle parole che esprimono le idee fondamentali.

i Cantuari (gli abitanti del Kent) e i Victuari (gli abitanti dell'isola di Wight e di quella regione situata di fronte all'isola che ancora nel regno dei Sassoni occidentali si chiamava nazione degli Juti).

Dai Sassoni antichi derivano i Sassoni orientali, i Sassoni meridionali e i Sassoni occidentali.

Dagli Angli, provenienti da quella terra che si chiamava Angulus (Angeln), discendono gli Angli orientali (East Anglia), i Merciani e tutta la schiatta dei Nortumbri e cioè di quelle genti che abitavano a nord del fiume Humber nonchè tutti gli altri popoli angli.

Le differenze dialettali sviluppatesi dopo che questi popoli si fissarono in Britannia corrispondono press'a poco ai confini dei paesi sopraddetti. I dialetti più importanti sono: al nord il *Northumbrian*, al centro il *Mercian* (spesso riunito al precedente colla denominazione di *Anglian*), al sud l'*West Saxon* e l'affine *Kentish*.

Lo svolgimento dell'inglese si può distinguere in tre periodi principali:

1) Anglosassone o inglese antico (450-1100).
2) Inglese medio (1100-1474).
3) Inglese moderno (1474 ai giorni nostri).

ANGLOSASSONE (450-1100).

Nel sassone occidentale e nel dialetto del Kent hanno luogo questi due mutamenti: 1°) Lo sdoppiamento delle vocali quando sono seguite dalle consonanti (p. es.: alla parola che nel sassone occ. e nel dialetto del Kent era *ccald* = cold, corrisponde nella Nortumbria e nella Mercia *cald* che è la forma da cui derivò il moderno *cold*). 2°) Le metafonie prodotte da *i* o *j*, che dopo aver modificato le vocali precedenti di solito scomparvero. Così la metafonia di *i* in un primitivo *ncadi* diede origine al sassone occ. *nicd*, mentre negli altri dialetti si ebbe *nêd* che è la forma da cui deriva il moderno *need*.

La poesia anglosassone ha una tradizione antichissima.

La massima parte di quanto ci rimane delle più antiche poesie sembra (secondo taluni) sia stata composta nel territorio degli Angli (Nortumbria).

La fiorente scuola poetica della Nortumbria fu distrutta nel secolo IX dall'invasione dei Danesi (si definiscono con questa parola non solo le tribù danesi ma le molte tribù scandinave che in epoche diverse compirono incursioni sul suolo inglese) e, dopo che l'Inghilterra fu divisa fra questi e il re Alfredo dei Sassoni occidentali, il centro della cultura passò nel Wessex.

Il sassone occidentale diviene a poco a poco la lingua letteraria del-

l'Inghilterra, cosicchè la poesia primitiva, composta soprattutto nei dialetti anglosassoni della parte settentrionale e centrale ci è pervenuta trascritta in sassone occidentale.

Verso la fine del periodo anglosassone ebbero luogo nella lingua grandi cambiamenti. Molte flessioni grammaticali si attenuarono e si confusero, così come cadde in gran parte la distinzione dei generi grammaticali. Si verificarono inoltre dei mutamenti importanti nella quantità delle vocali.

Oltre alle parole latine lasciate dai Romani durante i quattro secoli del loro dominio, numerosi vocaboli latini ecclesiastici e letterari furono introdotti come risultato della conversione dei Sassoni al Cristianesimo (597); p. es. *altar, candle, cook, dish, plant, silk,* ecc.

Poichè i Danesi rimasero nell'Inghilterra settentrionale e orientale per circa un secolo, un certo numero di parole scandinave furono introdotte nel vocabolario inglese.

Tuttavia, in considerazione dei limitati contributi delle altre lingue, si può dire che l'anglosassone abbia un vocabolario relativamente omogeneo. Fu questo per la massima parte un periodo di completa flessione e di distinzione fra i generi grammaticali.

INGLESE MEDIO (1100-1474).

Secondo alcuni questo periodo ha inizio con la conquista normanna del 1066, epoca in cui cominciò a farsi sentire quell'influenza francese che doveva poi essere un fattore fondamentale nello sviluppo del periodo stesso. (I Normanni di origine scandinava, ma stabilitisi nella Francia nord-occidentale da qualche secolo, parlavano un dialetto franco-normanno).

L'effetto della conquista normanna sulla lingua non fu immediato. Per molto tempo il francese e l'anglosassone esisterono separatamente l'uno a fianco dell'altro.

Fu solo alla fine del secolo XIII e nel XIV che i vocaboli francesi furono accolti in massa nel vocabolario inglese, specie a causa dell'influsso esercitato dalla letteratura francese. Non si conosce se e fino a qual punto il francese abbia contribuito alla rapida decadenza che in questo periodo si manifestò apertamente delle flessioni inglesi. Si ha ragione di ritenere che il rapido mutamento fonetico abbia indebolito molte desinenze riducendole invariabilmente ad *e*; da ultimo avendo perduto la propria forma caratteristica, queste desinenze scomparvero. Nel secolo XIV la desinenza *es* del nominativo e accusativo dei nomi plurali maschili si trova estesa agli altri casi del plurale di molti

nomi. Per la scomparsa delle desinenze il genere grammaticale è sostituito dal genere naturale. Nel secolo XV la scomparsa della *e* finale non accentata ridusse ancor più la declinazione dei nomi alla sua forma attuale. Nei pronomi le forme del dativo spesso presero il posto di quelle dell'accusativo. Le flessioni dei verbi si conservarono più a lungo nel sud. Nel 1200 circa la vocale *a* divenne *ò* [= *o*:], meno che nel nord. Così l'anglosassone *rad* divenne allora *rod* (= modern.: *road*); nel nord invece si trasformò in *raid*.

Nel sec. XIII le vocali brevi in sillabe aperte furono allungate, come in *mete* in cui la vocale lunga ha dato il moderno *meat*. Le divisioni esistenti fra i dialetti anglosassoni rimangono quasi senza alterazione la base dei gruppi dialettali dell'inglese medio.

Dall'antico nortumbrico derivarono alcuni dialetti della Scozia e dell'Inghilterra settentrionale.

Già nel periodo anglosassone cominciò a verificarsi una distinzione fra i dialetti del Midland orientale e occidentale. Durante la massima parte del periodo dell'inglese medio nessuno di questi dialetti potè assurgere a dignità di lingua letteraria. Invece nel secolo XV il dialetto di Londra (città che veniva acquistando un'importanza politica ed economica sempre maggiore) cominciò ad assumere particolare rilievo come lingua della Corte e della parte colta della popolazione. Chaucer, Gower e Lydgate scrissero nell'inglese di Londra. Non molto diverso fu l'inglese adoperato da Wyclif nella sua grande traduzione della Bibbia. Questo inglese di origine mista raccoglieva in sè, fino a un certo punto, le caratteristiche fondamentali del linguaggio delle regioni intorno a Londra.

Da questo dialetto londinese in cui era venuto a prevalere l'elemento del Midland sud-orientale deriva l'inglese moderno.

INGLESE MODERNO.

La prima stamperia fu fondata in Inghilterra da Caxton nel 1476. La stampa contribuì colla sua diffusione a fissare l'ortografia della lingua e a dare all'inglese moderno forma più stabile e definita.

E' stato giustamente osservato che uno dei principali mutamenti del periodo fu quello fonetico. Si nota infatti in ogni vocale lunga la tendenza a raggiungere la posizione della vocale immediatamente più alta; invece le vocali lunghe già alte (*i*:) e (*u*:) si trasformano in dittonghi (*ei*) e (*ou*); p. es.:

$$(a:) > (\varepsilon:) > (e:) > (i:) > (ei)$$

Fu questa la prima divergenza delle vocali inglesi dalla pronunzia continentale.

Nel secolo XVII un nuovo spostamento delle vocali lunghe portò la maggior parte di esse alla pronuncia odierna. Nel periodo moderno le vocali brevi subirono mutamenti minori. Degno di nota è l'effetto caratteristico della *r* sulla vocale che la precede e che modifica il proprio suono.

Nella serie dei mutamenti fonetici dell'inglese le consonanti si sono dimostrate più stabili delle vocali. Di solito tali mutamenti fonetici non furono accompagnati da altrettanti mutamenti ortografici. Confusione ancor maggiore produssero i tentativi di alcuni dotti d'inserire nei vocaboli inglesi qualche lettera intesa a ricordare la relazione col corrispondente vocabolo latino. Nella parola *doubt* si introdusse una *b* e in *island* una *s* per indicare la derivazione rispettivamente da *dubitum* e *insula*. Nel secolo XVIII l'ortografia rimase quasi completamente fissata.

Fra i più importanti mutamenti grammaticali del periodo vi fu l'adozione di *(e)s* come desinenza della terza persona singolare nel presente indicativo dei verbi in sostituzione dell'antica *(e)th*; mentre era ancora frequente la confusione fra il nominativo e l'accusativo dei pronomi personali. Tanto l'inglese medio quanto quello moderno videro molti verbi irregolari passare alla coniugazione regolare. Maggiori furono invece i mutamenti del vocabolario. Il numero delle parole usate fu approssimativamente triplicato, specie durante il Rinascimento, che fece affluire una gran quantità di vocaboli dal latino e dal greco. L'arricchimento del vocabolario inglese di termini di origine classica soddisfece ad una necessità; i vocaboli nuovi servirono mirabilmente ad esprimere concetti nuovi, aumentando così le possibilità della lingua.

Lo studio del vocabolario inglese rivela spesso l'importanza e la natura delle relazioni culturali, religiose, commerciali dell'Inghilterra con altri paesi ed altre civiltà. Così la parola *easel* presa a prestito dall'olandese mostra l'influenza esercitata dall'Olanda sulla pittura inglese nel secolo XVI e XVII.

L'italiano fornisce un gran numero di vocaboli specialmente nel secolo XVI durante il quale vi è pure un nuovo largo contributo di parole dotte latine. Elementi latini e greci servono oggi a coniare le parole nuove richieste dalla scienza moderna.

STORIA
DELLA LETTERATURA INGLESE

I

LETTERATURA ANGLOSASSONE

Quasi tutto quello che ci è pervenuto della antica poesia anglo sassone è contenuto nei seguenti manoscritti:

1) Codice Bodleiano Junius XI, conservato presso l'Università di Oxford. Contiene i cosiddetti poemi caedmoniani: *Genesis, Exodus, Daniel, Christ and Satan.*

2) Codice Cottoniano Vitellius A 15, conservato nel Museo Britannico. Contiene *Beowulf* e *Judith.*

3) Codex Exoniensis (Exeter Book), conservato nella biblioteca della cattedrale di Exeter. Contiene vari poemi, come: *Christ, Juliana, The Phoenix*, elegie, enimmi e parecchi frammenti.

4) Codex Vercellensis (Vercelli Book), scoperto dal Blume nella biblioteca capitolare di Vercelli. Contiene, oltre a delle omelie, alcuni poemi: *Andreas, The Fates of the Apostles, Elene, The Dream of the Rood.*

I manoscritti risalgono ai secoli X e XI e sono, come abbiamo accennato, trascrizioni in dialetto sassone occidentale di originali composti qualche secolo prima in Nortumbria e in Mercia, i quali avevano già subito alterazioni ed aggiunte, essendo stati tramandati per via orale di generazione in generazione (1). Questi canti venivano recitati durante le feste dai menestrelli (gli *scopas* anglosassoni), alcuni dei quali andavano da un luogo all'altro cantando e accompagnandosi con l'arpa, come leggiamo nel famoso poema epico noto col nome di *Beowulf.*

La metrica anglosassone, priva di rime e senza un numero fisso di sillabe, è basata sull'accento e sull'alliterazione. Ogni verso cioè è diviso in due parti quasi uguali da una pausa o cesura: tanto nella

(1) Anche presso le tribù anglosassoni la scrittura ha dapprima carattere sacro ed è conosciuta solo da un piccolo gruppo di sacerdoti.

prima quanto nella seconda metà del verso vi sono due accenti principali e un certo numero di accenti secondari. Una o due sillabe con l'accento principale della prima metà e la prima sillaba con l'accento principale della seconda metà cominciano con la stessa consonante o gruppo di consonanti, o con qualsiasi vocale o dittongo: tanto le vocali quanto i dittonghi, per ciò che riguarda l'alliterazione, sono considerati eguali.

La lingua, ricca di flessioni, è rude e disarmonica, piena di aspri suoni consonantici che si scontrano gli uni cogli altri. Il numero indeterminato di sillabe non accentate nel verso rende difficile all'orecchio moderno il percepire alcun effetto ritmico, salvo forse una lontana eco di cadenza trocaica.

Nella poesia anglosassone sono frequenti i parallelismi e le ripetizioni della stessa frase o concetto con parole diverse, quasi che l'autore ritenga povertà inventiva dire le cose una volta sola. Non si pensi però ad una letteratura primitiva, che anzi essa presuppone una lunga elaborazione stilistica, nel corso della quale si è venuto accumulando un vasto repertorio di espressioni perifrastiche e di metafore *kennings* (1), le quali, perduto colla ripetizione il pregio poetico, non erano più se non un armamentario fraseologico convenzionale.

Il primo periodo della letteratura anglosassone anteriore al 600 è pagano; gli elementi cristiani che essa contiene vennero probabilmente interpolati più tardi quando le opere furono trascritte nella forma in cui ci sono pervenute (2). In questo periodo due generi letterari predominano: l'epica, in *Beowulf* e nei frammenti *Finnsburg e Waldhere,* e la lirica, di cui ci rimangono alcune elegie.

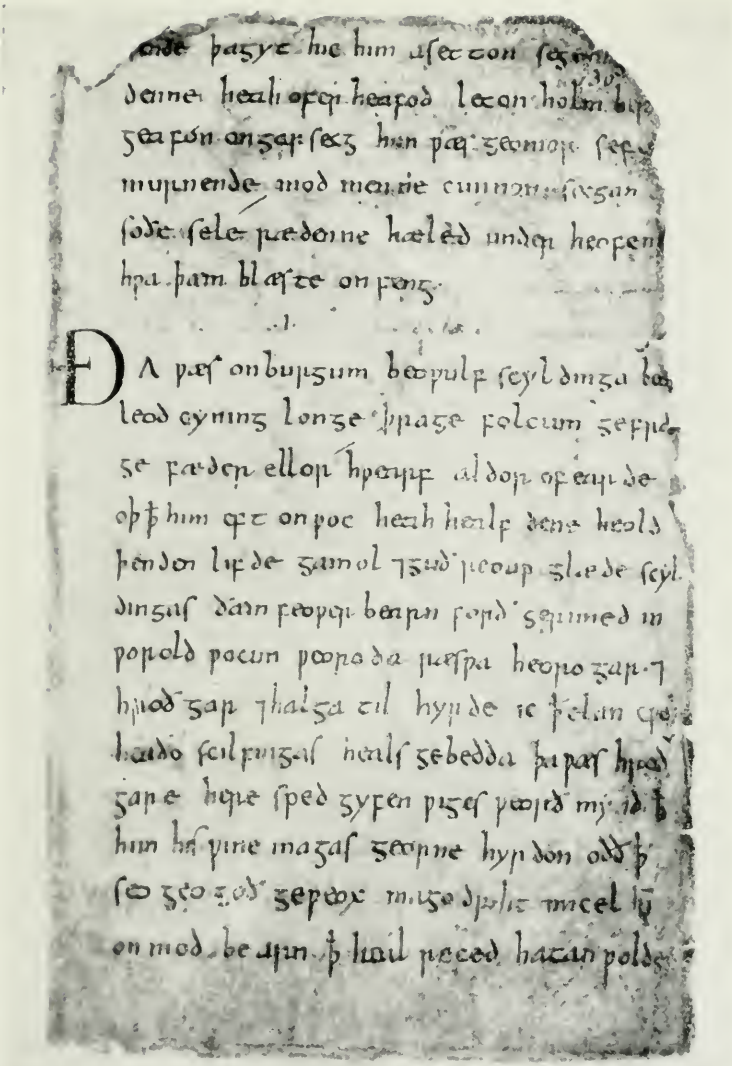
Si può quasi certamente affermare che *Beowulf* sia il più antico poema epico in lingua moderna giunto fino a noi. Nei 3182 versi che lo compongono si raccontano le gesta dell'eroe Beowulf, il quale libera Hrothgar, re dei Danesi, da un mostro, Grendel, che ne devastava i domini. In seguito affronta e vince anche la madre del mostro e ritorna in patria. Divenuto re dei Geats (Goti), dopo un regno lungo e glorioso, muore combattendo contro un drago venuto a devastare il paese.

A malgrado dell'elemento cristiano in esso contenuto *Beowulf* è un poema pagano sia per le usanze che vi si descrivono sia per la men-

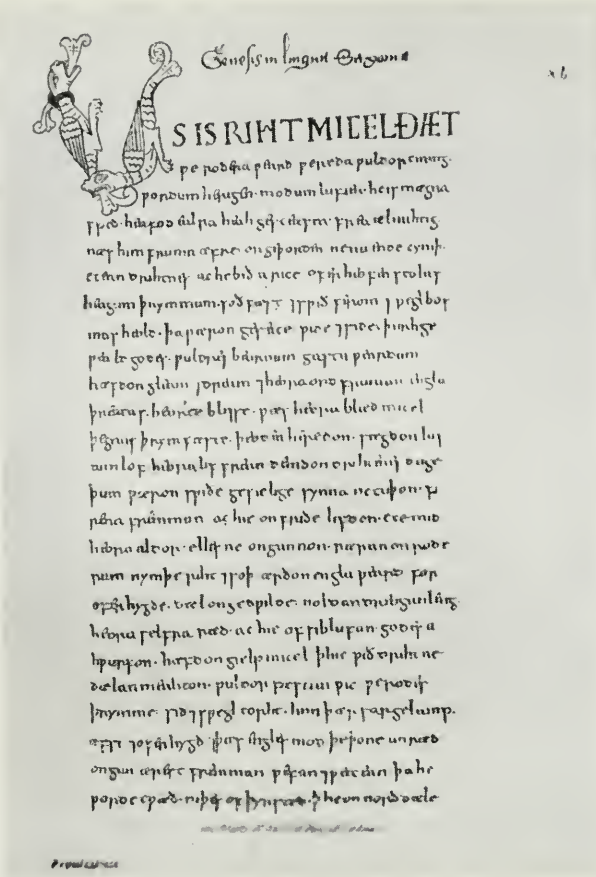
---

(1) Per esempio: il mare è « la strada della balena », « la via del cigno », « il bagno del gabbiano »; la spada è « il bagliore della battaglia », « il prodotto dei martelli », « l'asta dell'eccidio »; il sole è « la candela del giorno », « la gemma del cielo », « il lucente faro di Dio », ecc.

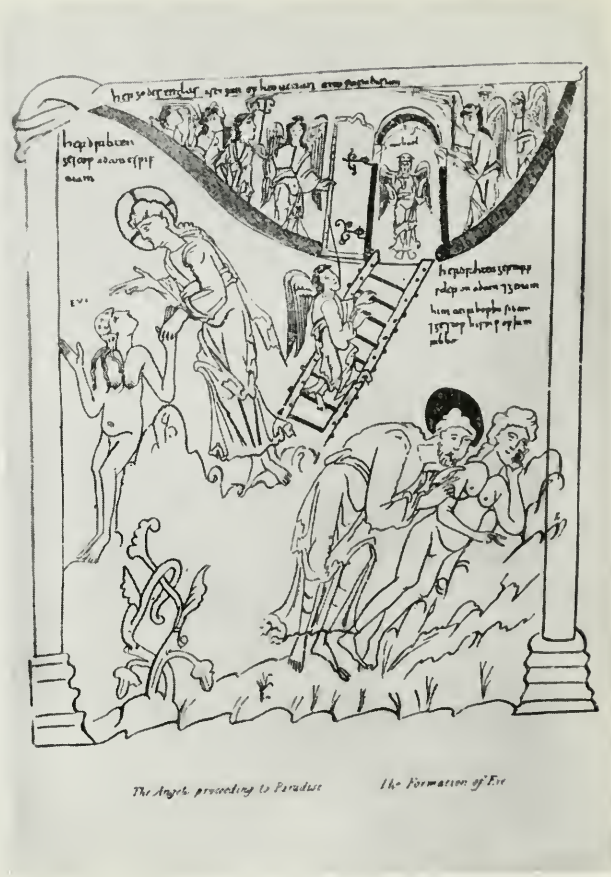
(2) E' caratteristica della letteratura anglosassone l'attenuazione degli aspetti più feroci e barbarici delle saghe teutoniche, aspetti che affiorano solo sporadicamente.



Dal codice di *Beowulf* (Cotton Vitellius, A. 15) del British Museum.



Fac simile della prima pagina della *Genesis*.



Ascesa degli angeli in Paradiso e formazione di Eva.
(Ms. Junius XI).

talità che vi troviamo riflessa: in questo ambiente eroico di avventure e di lotte, le più grandi virtù sono il coraggio e la fedeltà verso il proprio capo.

Il pessimismo sembra essere il motivo dominante di tutta l'opera, come dimostrano il senso della tragicità che incombe sulla vita di tutti, e l'aspetto orrido e ostile della natura che rende l'esistenza umana paurosa e piena di pericoli. Diamo a titolo illustrativo un breve passo tratto dalla descrizione dei luoghi abitati dal mostro Grendel, una delle parti più ammirate del poema, insieme ad alcune scene marine e di battaglia.

... Hie dygel lond
warigeath, wulf-hleothu, windige næssas,
frecne fen-gelad, thær fyrgen-stream
under næssa genipu nither gewiteth,
flod under foldan. Nis thæt feor heonon,
mil-gemearces, thæt se mere standeth,
ofer thæm hongiath hrinde bearwas,
wudu wyrtum fæst wæter oferhelmath. (1).

Indipendentemente da ogni significato allegorico che si è voluto vedere nel poema e dai tratti di reale bellezza poetica, *Beowulf* è molto importante per lo studioso, non solo dal punto di vista filologico ma anche da quello storico, per tutto ciò che ci riferisce delle genti anglosassoni: la loro vita in pace e in guerra, com'erano le case e i villaggi, i banchetti e i divertimenti, come cantavano e come affrontavano la morte, la stretta unione tra il capo e i compagni d'arme e la loro riverenza per la donna.

Altre poesie epiche meno importanti sono *The Fight at Finnsburg*, bel frammento tratto dalla saga di Finn, e *Waldhere*, altro frammento tratto dalla storia di Walter d'Aquitania.

Ricordiamo ancora di questo periodo le elegie The *Wanderer* (L'errante), lamento per la perdita del proprio signore; *Deor's Complaint* (Il lamento di Deor), lirica in forma strofica con ritornello, dove un poeta spodestato da un rivale si consola ricordando altri che soffersero grandi sventure; *The Seafarer* (Il navigatore), in cui un marinaio si lagna della vita dura e perigliosa del mare pur sentendone il richiamo (2):

(1) ... L'ignota terra — abitano, ricetto del lupo, promontori battuti dai venti — perigliosi sentieri palustri, dove il torrente montano, — sotto rupi tenebrose, scorre in giù, — corrente sotterranea. Non lontano di qui, — a un miglio di distanza, si stende la palude, — su cui si protendono gli alberi coperti di brina gelata, — bosco saldamente radicato che affosca l'acqua.

(2) Secondo alcuni studiosi si tratterebbe invece di un dialogo tra un vecchio marinaio stanco delle passate fatiche e un giovane che anela alla vita marinara.

The Wife's Complaint, pianto di un'esiliata; *The Ruin,* lamento su di una città in rovina (probabilmente Bath); e la poesia *Widsith,* una delle più antiche, scritta da un bardo in lode della sua arte e della vita errabonda che conduce.

Il secondo periodo della letteratura anglosassone, che si può fissare intorno al secolo VII, è cristiano.

Nel 597 d. Cr. alcuni missionari guidati da Sant'Agostino sbarcarono nel Kent cominciando la conversione degli Anglosassoni al Cristianesimo, nella quale opera furono coadiuvati da monaci irlandesi, che agirono soprattutto nella parte nord-orientale del paese. L'Inghilterra così potè venire nuovamente a contatto col Cristianesimo (1) e colla cultura latina. Vi fu allora in Nortumbria una vera fioritura classico-religiosa e i grandi monasteri del paese diventarono dei centri di studio famosi in tutta l'Europa occidentale.

In uno di questi monasteri, vicino a Jarrow, viveva Baeda (673-735), un monaco benedettino, il quale per la sua pietà e dottrina fu chiamato il Venerabile Baeda; egli raggiunse ben presto tal fama da richiamare molti studenti di ogni paese. Quasi tutte le sue opere furono scritte in latino e possono venir considerate come una specie di enciclopedia della scienza e della filosofia di quei tempi. La più importante di esse è la *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum,* in cinque volumi, che attraggono ancor oggi il lettore per lo strano miscuglio di accurata e paziente erudizione e di candore e credulità medievali, e costituiscono, nonostante gli errori e la parte leggendaria, la fonte principale per la conoscenza storica del periodo che intercorre tra lo sbarco in Britannia di Giulio Cesare e i tempi dell'autore (731).

Narra Baeda che Caedmon, un mandriano presso il monastero di Whitby, ebbe una notte una visione in cui gli fu comandato di cantare la creazione del mondo, ed egli, che prima d'allora non aveva mai composto versi, destatosi, improvvisò le glorie della Creazione.

Con la parafrasi poetica della Bibbia, Caedmon (vissuto nella seconda metà del sec. VII) iniziò una scuola di poesia epico-religiosa. Gli elementi sono presi dalle Scritture, quasi esclusivamente dal Vecchio Testamento, ma lo spirito è ancora pagano.

I poemi della scuola caedmoniana non possono rivaleggiare dal punto di vista poetico con la semplice e austera bellezza dell'originale ebraico, non essendo spesso se non una prolissa e prosastica amplificazione del testo biblico, appesantita da continue metafore, perifrasi e ripetizioni. Tuttavia alcune parti della *Genesis B,* come la descrizione della caduta degli angeli e la figura di Satana, miltoniana

(1) Portatovi per la prima volta durante la dominazione romana.

nell'indomabile orgoglio e volontà di lotta (1), e qualche tratto vigoroso dell'*Exodus*, come il passaggio del Mar Rosso, sono ben degni di speciale menzione e non destituiti di reale pregio artistico.

Nel terzo periodo, intorno al secolo VIII, l'elemento cristiano prevale su quello barbarico primitivo. CYNEWULF, vissuto verso la metà di questo secolo e identificato secondo alcuni in un vescovo di Lindisfarne, ne è il più notevole poeta. A lui e alla sua scuola si attribuiscono la maggior parte delle poesie cristiane contenute nell'*Exeter Book* e nel *Vercelli Book*. Per quattro poemetti *Christ*, in tre parti, del quale è particolarmente lodata la descrizione del giorno del Giudizio, *Elene*, il capolavoro dell'autore, in cui si narra la ricerca e il ritrovamento della Croce da parte di Sant'Elena, *The Fates of the Apostles* e *Juliana*, l'attribuzione a Cynewulf è sicura, portando essi il suo nome in caratteri runici.

Ricordiamo ancora il poemetto visione *The Dream of the Rood* (Il sogno della Croce), nel quale l'albero che servì a fabbricare la Croce racconta la sua storia da quando fu abbattuto nella foresta fino al momento in cui, dopo aver sorretto la spoglia esanime del Redentore, è divenuto strumento di salvezza eterna, e l'*Andreas*, poemetto che contiene alcune belle descrizioni marine, rese con sicuro potere da uno che tali scene aveva familiari, dove si narrano alcuni episodi leggendari della vita di Sant'Andrea, entrambi assegnati con attribuzione incerta a Cynewulf. Ancor più discutibile è l'attribuzione a questo scrittore dei *Riddles* (Enimmi) contenuti nell'*Exeter Book*, alcuni dei quali si distinguono per la felicità descrittiva e lirica.

Quasi tutti questi componimenti sono caratterizzati da una retorica ingenua e confusa, talora da una visione triste della vita e da una profonda simpatia umana.

Durante le terribili invasioni danesi del secolo IX, gli antichi manoscritti andarono distrutti, la cultura della Nortumbria si estinse per risorgere più a sud, a Winchester dopo la vittoriosa lotta sostenuta da re Alfredo contro gli invasori.

Le opere di questo nuovo periodo della letteratura anglosassone, che comprende i secoli IX X, XI sono quasi esclusivamente in prosa.

ALFRED (849-901) fondò scuole, invitando dotti stranieri ad insegnarvi. Iniziò a quarant'anni lo studio del latino e tradusse (o fece tradurre da altri) nel dialetto sassone occidentale la *Cura Pastoralis* di Papa Gregorio, le *Historiae Adversus Paganos* (trattazione di storia universale) di Paolo Orosio, la *Historia Ecclesiastica* di Baeda e il *De*

(1) Non è escluso che Milton conoscesse il poemetto anglosassone, pubblicato dal suo amico Francis Junius nel 1655.

Consolatione Philosophiae di Boezio, aggiungendo al testo frequenti chiose e commenti.

Durante il suo regno ebbe inizio la *Anglo-Saxon Chronicle* (Cronaca anglosassone), monumento importantissimo dell'antica prosa inglese. Dapprima essa non è che un arido elenco di nascite e di morti di re e vescovi, poi il racconto si allarga e acquista maggior dignità di narrazione storica. Nella sua redazione più lunga (quella di Peterborough) giunge fino all'anno 1154.

Il resto della prosa anglosassone ha in massima parte carattere religioso. Possiamo qui nominare soltanto le *Blickling Homilies* (dell'ultimo trentennio del sec. X), primitive nella rude sincerità e nell'ossessione dei tormenti infernali e del giorno del Giudizio (atteso per l'anno 1000) ma non prive a volte di candore poetico; tre notevoli versioni dei Vangeli pure del sec. X; le *Catholic Homilies* (990-2), fondate sui Padri della Chiesa (specialmente Agostino), l'opera più importante tra le molte di Aelfric (955?-1022?), il maggior scrittore omiletico, col quale la prosa anglosassone acquista un certo valore letterario, facendosi più chiara, più agile e musicale pel frequente uso dell'alliterazione; e i *Sermones Lupi,* serie di prediche attribuite al contemporaneo Wulfstan, arcivescovo di York, composte in uno stile meno artisticamente rifinito di quello di Aelfric, ma caldo di appassionata elequenza popolaresca e di amor patrio.

Nella *Anglo-Saxon Chronicle* sono inseriti alcuni frammenti poetici, il migliore dei quali è per l'impeto lirico *The Battle of Brunanburh* (avvenuta nel 937), grido di vittoria e di feroce esultanza sui cadaveri dei nemici vinti, preda ai corvi.

A quest'ultimo periodo della letteratura anglosassone appartiene con tutta probabilità anche *Judith* (scritta forse nel primo ventennio del sec. X), poemetto incompleto, notevole per l'energia epica e il modo realistico con cui viene narrato il truce soggetto biblico. Da ultimo ricordiamo, insieme al poemetto *The Grave* (La tomba) noto per la bella versione fattane dal Longfellow, il frammento *The Battle of Maldon* (avvenuta nel 991), che descrive con grande efficacia e sentimento patriottico la sfortunata resistenza del prode guerriero Byrhtnoth contro gli invasori danesi e la sua morte in battaglia.

II

LETTERATURA ANGLO NORMANNA

Nell'anno 1066 il suolo britannico venne nuovamente invaso. I Sassoni, nonostante l'accanita resistenza, furono sconfitti nella battaglia di Hastings, in cui il re Aroldo trovò gloriosa morte sul campo, e il duca Guglielmo di Normandia, che aveva condotto personalmente i suoi uomini alla vittoria, divenne il padrone del paese, acquistandosi il titolo di Conquistatore.

Il territorio fu diviso tra i baroni normanni, i quali costituirono la nuova classe dominante, mentre i Sassoni vennero a formare le classi soggette. All'autorità dei singoli conti anglosassoni si sostituì un forte stato feudale, che accentrava il potere nelle mani del re.

I Normanni, popolo di origine scandinava appartenente alla grande famiglia teutonica, s'erano stabiliti da un secolo e mezzo nel nord della Francia — convertendosi al Cristianesimo e assimilando rapidamente la civiltà latina — e parlavano ormai un dialetto franco-normanno che portato in Inghilterra diventò la lingua di Corte e della nobiltà feudale. I dotti e gli studiosi continuarono a scrivere in latino, mentre l'anglosassone cessò di essere usato con intenti letterari e divenne il dialetto parlato soltanto dal popolo, circostanza che ne affrettò la decadenza e la trasformazione già da tempo in atto.

La conquista normanna operò un profondo rivolgimento etnico, politico e spirituale: vincitori e vinti si influenzarono in modo permanente ed è soltanto intorno alla metà del secolo XIV, quando il processo di amalgama prima e di fusione poi fu compiuto, che si può veramente parlare di popolo, di lingua e di letteratura inglesi. Dal punto di vista filologico i vantaggi che ne derivarono non furono pochi:

1) Vennero abbandonate molte flessioni della grammatica anglo sassone.

2) Il vocabolario fu più che raddoppiato in seguito all'introduzione di moltissime parole francesi.

3) Si abbandonò la versificazione anglosassone basata sull'accento e sull'alliterazione, adottando un numero fisso di sillabe nel verso e aggiungendovi in fine la rima.

4) Uno spirito nuovo, più sereno e al tempo stesso più vivace, venne a contatto col grave e melanconico spirito anglosassone.

5) Nuovi temi e modelli derivati dalla letteratura francese si aggiunsero a quelli trattati fino allora.

Le opere di questo periodo, che non produsse per lungo tempo alcuna grande espressione letteraria, sono di genere vario e possono venir raggruppate secondo la lingua in cui furono redatte, indice della diversa classe sociale e cultura dell'autore.

Opere in Latino. Una delle caratteristiche del Medioevo è l'internazionalità e la latinità della cultura. Anche in Inghilterra, come abbiamo visto, c'era stata, dopo la conversione dei Sassoni al Cristianesimo, una fioritura classico religiosa, ed ora con la conquista normanna — che farà ridiventare l'isola una provincia della latinità letteraria — tale fenomeno si ripete su più vasta scala.

Guglielmo di Normandia aveva intrapreso la spedizione contro l'Inghilterra, sul cui trono accampava diritti, coll'approvazione e la benedizione papale, e malgrado il suo carattere fiero e dispotico mantenne sempre buoni rapporti con la Chiesa romana, largheggiando in concessioni e donazioni a favore del clero, che godette grande influenza ed ebbe parte eminente nella vita pubblica dello stato. Uomini dell'autorità e della dottrina di Lanfranco di Pavia e del suo successore nel seggio arcivescovile di Canterbury, Anselmo d'Aosta, diedero un impulso poderoso agli studi e agli scambi culturali col continente.

Vi fu un risveglio generale del sapere e del sentimento religioso, soprattutto dopo la venuta in Inghilterra (1221) dei frati mendicanti, francescani e domenicani, i cui ordini erano stati da poco fondati. Sorsero dovunque, accanto ai castelli dei baroni normanni — a rivelare le meraviglie dell'arte gotica — cattedrali e monasteri, con scuole e biblioteche. Negli ultimi decenni del sec. XII si organizzò a *studium generale* la prima università inglese, quella di Oxford, seguita agli inizi del secolo successivo da quella di Cambridge; in esse l'insegnamento verrà impartito oltre che da ecclesiastici anche da laici, sì che la cultura cessa di essere esclusivo appannaggio della Chiesa, ma non della lingua latina, nella quale vengono scritte la quasi totalità delle opere di storia, di filosofia e di teologia.

Scrissero in latino i cronisti Ordericus Vitalis (1075-1143?) autore di una *Historia Ecclesiastica*; William of Malmesbury (1095?-1143) al quale dobbiamo una cronaca in cinque libri *De Gestis Regum Anglorum*, seguita da una *Historia Novella*, in tre libri, dove narra eventi a lui con-

temporanei, mostrandosi per la scelta del materiale, l'acume nei giudizi e la cura della forma storiografo di valore; HENRY OF HUNTINGDON (1084-1155) che ci ha lasciato una *Historia Anglorum*.

Particolare importanza ha per noi GEOFFREY OF MONMOUTH (1100?-54) autore di una *Historia Regum Britanniae*, cronaca leggendaria e ora diremmo romanzata dei re di Britannia, in dodici libri. A questo vescovo d'origine gallese fu immediatamente contestato il diritto al nome di storico, ma la sua opera ci interessa dal punto di vista letterario, perchè in essa egli incorporò molte tradizioni e leggende celtiche, che altrimenti sarebbero andate perdute, introducendo re Arturo come eroe romanzesco e altri personaggi — quali Merlino, Lear, Cimbelino, Sabrina, ecc. — la cui fortuna non è ancor oggi esaurita. Il libro divenne presto popolare e fu tradotto quasi subito in versi francesi da scrittori anglo-normanni, che ne intuirono per primi il valore poetico.

Tra i molti altri cronisti ricordiamo ancora ROGER OF WENDOVER (m. 1236) che tenne per primo l'ufficio di storiografo dell'Abbazia di St. Albans, autore di un'ottima compilazione *Flores Historiarum*, che va dalla creazione del mondo ai tempi dell'autore. Il discepolo e successore MATTHEW PARIS (m. 1259), il più grande dei cronisti inglesi medievali, ne continuò l'opera nella sua *Chronica Majora* fino alla propria morte. Con lui entriamo nel campo della storiografia vera e propria, chè alla dottrina e all'industria del monaco, Matthew Paris unisce l'ampia e acuta visione del cortigiano e dello statista, elevandosi poi al giudizio critico degli avvenimenti e alla loro interpretazione storica.

Le cronache rappresentano la parte più viva della letteratura di questo periodo e benchè scritte in latino sono storie d'Inghilterra, narrate da un punto di vista nazionale, sia quando l'autore è d'origine sassone che quando è d'origine normanna.

La produzione latina comprende anche opere di varia erudizione e di carattere immaginativo, comico e satirico.

GIRALDUS CAMBRENSIS (Gerald of Barry, 1146?-1220?) scrisse con vivacità e dottrina alcuni libri sull'Irlanda e sul Galles, altri d'argomento religioso o politico e delle epistole. WALTER MAP, ecclesiastico d'origine normanno-gallese, visse alla corte di Enrico II, lasciandocene una specie di commentario intitolato *De Nugis Curialium*; a lui si attribuiscono pure alcuni canti goliardici e il merito di aver dato carattere religioso al ciclo arturiano fondendolo con quello del San Graal, in un'opera latina andata perduta. Infine NIGEL WIREKER (m. 1200) è l'autore dello *Speculum Stultorum*, poema satirico in versi elegiaci, ove sono narrate le avventure comiche dell'asino Brunellus.

Tra i filosofi basti qui nominare i francescani ROGER BACON (1214?-94), uno degli uomini più dotti del Medioevo, la cui *Opus Majus* è un

sommario del sapere del tempo: JOHN DUNS SCOTUS (1265?-1308?) che insegnò ad Oxford e a Parigi in opposizione al tomismo, e WILLIAM OF OCKHAM (1280-1349), nominalista, discepolo del precedente e autore di trattati filosofici e politici.

OPERE IN FRANCESE. Cavalcava in testa alla fanteria normanna nella giornata di Hastings il menestrello Taillefer cantando la *Chanson de Roland*. La letteratura ch'egli portava con sè dalla Francia, malgrado avesse già dato questo capolavoro, era alle sue origini, ma si sviluppò così rapidamente da imporsi in un breve volger d'anni non solo in Gran Bretagna, dove era stata portata da una conquista militare e dove trovò una letteratura ormai esaurita e in piena decadenza, ma in tutta l'Europa, compresa l'Italia, più lenta della sorella latina a formarsi una letteratura nazionale.

Imbevuta di chiarità mediterranea, agile nella sua mancanza di dizione poetica e di schemi metrici fissi, essa aveva doti di bellezza e di originalità e una forza di penetrazione che trasportate sul suolo britannico eclissarono la letteratura indigena — sì che molti legami col passato furono spezzati e perduti — e quando infine questa riemerse dopo qualche secolo, aveva subito una profonda trasformazione ed era ormai permeata della fantasia luminosa, della forma e delle idee francesi.

La letteratura anglo-normanna, cioè la letteratura in lingua francese prodotta in Inghilterra, aggiunge assai poco a quella di Francia: ha tuttavia qualche caratteristica sua propria.

Le grandi leggende epiche vengono sostituite da cronache rimate, spesso minuziose e prosaiche, scarse d'entusiasmo e di senso del bello. GEOFFREY GAIMAR (m. 1140) è l'autore di una *Estoric des Engles* e della prima traduzione francese della *Historia Regum Britanniae* di Geoffrey of Monmouth, traduzione non pervenutaci. Assai più importante è il rimaneggiamento (più che versione) fattone alcuni anni dopo nel *Roman de Brut* (1155) da WACE, un cronista di Caen, il quale vi aggiunse nuovi particolari tratti da altre fonti, come ad esempio la storia della Tavola Rotonda. E' pure l'autore del *Roman de Rou* (Rollo), cronaca incompiuta in ottonari, dove troviamo la narrazione vivace e dettagliata ma priva di poesia della battaglia di Hastings. Meritano di essere menzionati ancora BENOIT DE SAINTE-MAURE che scrisse una *Chronique des Ducs de Normandie*, il *Roman de Troie* e il *Roman d'Enée*; EUSTACE o THOMAS DE KENT pel *Roman d'Alixandre*, e GARNIER DE PONT SAINT-MAXENCE per una *Vie de Thomas Becket*.

Man mano che col passare del tempo e per le vicende politiche, i vincoli tra l'Inghilterra e la Francia si vanno allentando, la letteratura anglo-normanna s'isterilisce e decade, assumendo sempre più il carattere dell'esercitazione accademica. La perdita della Normandia (1204) fu con-

siderata dagli Inglesi come una sventura nazionale, ma questo staccarsi dell'isola dal continente, contribuì in modo sensibile alla completa fusione dell'elemento sassone con quello normanno, dando origine a uno spirito insulare e nazionale che troverà espressione in una propria lingua e letteratura.

ORIGINI DELLA LETTERATURA INGLESE.

Come la letteratura italiana e pressappoco in quello stesso lasso di tempo, così anche la letteratura inglese principia imitando. Essa è dapprima l'espressione delle due classi sociali dominanti: il clero e la nobiltà; s'informa all'insegnamento religioso della Chiesa ed ha carattere edificante o s'ispira alla vita e agli ideali della società feudale ed è prevalentemente epica e romanzesca.

Opere d'ispirazione religiosa. Dopo la conquista normanna vi fu un secolo ininterrotto di silenzio. I primi scritti in inglese medio appartengono alla seconda metà del sec. XII e sono componimenti di carattere religioso e didattico.

Il *Poema Morale* o *Moral Ode*, composto nella sua prima versione intorno al 1170, è un'esortazione ai cristiani ad abbandonare la via del peccato per seguire quella che conduce alla salvazione. La sua novità non riguarda il contenuto bensì lo stile poetico e la metrica. Alla prolissità ridondante e alla spesso falsa gioielleria anglosassone si è sostituito un linguaggio preciso, spoglio d'ornamenti e concettoso, dove quasi ogni distico contiene una massima. Il verso (1), non sempre regolare, è il « fourteener », formato di quattordici sillabe con una cesura dopo la settima o l'ottava.

Intorno al 1200 fu composto nello stesso metro ma senza rime l'*Ormulum*, raccolta di prediche del monaco Orm, consistente in una parafrasi del Vangelo, di scarso pregio poetico. Di poco posteriore è l'*Ancrene Riwle* (Regola delle romite), trattato scritto per una comunità di tre religiose ritiratesi a vita devota nei pressi di una chiesa. Contiene istruzioni minute e ingenue (richieste dalla poca cultura delle donne) ed è nel suo candore e fervore ascetico, non disgiunto da un certo umorismo, la miglior opera in prosa del tempo.

Il bisogno sentito per questo genere di letteratura edificante è dimostrato dal numero delle composizioni originali e delle traduzioni in prosa e in verso che troviamo in questo periodo: vite di santi, omelie, sermoni.

(1) Che sarà usato più tardi nelle ballate popolari.

versioni e parafrasi della Bibbia (specie dei Salmi), inni alla Vergine e preghiere.

Trascegliamo *The South English Legendary* (1280-90), collezione agiografica in versi, dovuta con ogni probabilità ai monaci dell'Abbazia di Gloucester. Meritano speciale menzione le vite degli irlandesi St. Patrick e St. Brendan e in generale quelle che si riferiscono a santi indigeni. A Robert of Gloucester, il principale contributore della raccolta, si attribuisce anche, in tutto o in parte, una *Chronicle*, pregevole soprattutto dove narra eventi contemporanei.

Ricordiamo ancora il *Luve Ron* (Mistero d'amore), canto religioso del minorita Thomas of Hales; l'*Handlyng Synne* (Manuale dei peccati), parafrasi in versi di un'opera francese di pregio assai inferiore, di Robert Mannyng of Brunne, che è pure l'autore di una *Chronicle of England*; il popolare *Cursor Mundi*, lungo poema in ottosillabi scritto intorno al 1320, sorta di compendio del Vecchio e del Nuovo Testamento, con l'aggiunta di leggende di santi; e il *Pricke of Conscience* (1340), mediocre poema attribuito al santo eremita Richard Rolle of Hampole (1300?-49?), il quale nelle sue opere in prosa (sia in latino che in inglese), che ebbero grande diffusione, si dimostra invece scrittore robusto, conciso e intensamente personale.

Al suo tempo l'influenza religiosa dei frati minori era già in rapido declino, conseguente al corrompersi del loro costume e all'abbassarsi della loro cultura a un livello persino inferiore a quello del clero secolare, cosicchè i nuovi scrittori religiosi, mentre si fanno portavoce della miseria del popolo, dei mali, delle ingiustizie e dell'irrequietezza sociale di questo periodo, denunciano senza pietà, attaccando spesso con pungente ironia, i vizi e gli abusi della Chiesa.

John Wyclif (1324-84), dotto teologo, professore all'università di Oxford, scrive le sue prime opere in latino, tra le quali la più importante è il trattato *De Dominio Divino* (1376), in cui difende il potere civile contro quello ecclesiastico, accusando quest'ultimo di eccessiva ingerenza politica.

Una volta entrato nelle controversie religiose, egli non si limita a denunziare gli abusi della Chiesa, ma passa alla critica dei dogmi, come ad esempio la dottrina della transustanziazione, negando l'intera gerarchia ecclesiastica e asserendo il diritto di ogni credente a interpretare da sè le Sacre Scritture. A questo fine si assunse il compito, coadiuvato dai discepoli Nicholas Hereford e John Purvey, di tradurre in inglese la Bibbia latina o Vulgata, che fino allora era stata un libro chiuso per la massima parte del popolo, contribuendo così efficacemente a fissare la lingua inglese.

Condannato dalla Chiesa e scacciato da Oxford, continuerà a divul-

gare colle parole e con gli scritti le sue idee, grazie alla protezione di Giovanni di Gaunt, figlio di Edoardo III. I suoi seguaci, chiamati lollardi, che spesso ne fraintesero ed esagerarono le dottrine, furono invece perseguiti per circa un secolo e quasi sterminati.

Pochi poemi inglesi medievali hanno avuto un'influenza più grande e più duratura (in parte dovuta alle sue supposte relazioni col lollardismo) di quello che va sotto il titolo complessivo di *The Vision of William concerning Piers the Plowman*, ritenuto opera di WILLIAM LANGLAND (o Langley, 1330?-1400?), della cui vita poco o nulla sappiamo. Di esso esistono tre differenti redazioni di varia lunghezza, scritte in epoche successive dall'autore o da autori diversi (1).

Il poema, in forma di visione allegorica piuttosto confusa, è la voce di un moralista fervente che viene dal popolo ed esprime l'opinione negativa di questo nei confronti delle classi privilegiate: è un quadro oscuro della miseria delle masse, una fiera requisitoria dei mali e delle ingiustizie sociali, una satira amara della Chiesa e in particolare della vita corrotta dei monaci. Il suo grande merito — malgrado la rozzezza, le deficienze artistiche e l'uso della metrica alliterativa, che qui fa la sua ultima tardiva apparizione — sta nell'averci dato una vivida rappresentazione di quella parte della società inglese non trattata dal Chaucer.

OPERE DI CARATTERE PROFANO. Se la letteratura inglese delle origini si ispira nella parte religiosa direttamente o indirettamente ai modelli latini, nella parte narrativa e nella lirica s'ispira soprattutto a quelli francesi.

Gl'ideali e i gusti della nuova società trovano espressione nei romanzi cavallereschi in versi, nei quali il motivo predominante è l'amore, e dove i personaggi femminili acquistano, per la prima volta in Inghilterra, uguale importanza di quelli maschili.

Tutti i cicli di leggende, dal bretone o d'Artù o della Tavola Rotonda (« materia di Britannia »), al carolingio (« materia di Francia »), a quello dell'antichità classica greco-romana (« materia di Roma »), vi sono rappresentati in versioni e rifacimenti più o meno fedeli, che vengono cantati dai menestrelli non solo di castello in castello ma anche nelle città e nei villaggi. Non mancano alcune composizioni originali, ma l'originalità si manifesta specialmente nella « materia bretone » e nella predilezione per gli eroi e i soggetti inglesi. Possiamo citare soltanto le opere più notevoli.

Intorno al 1205 fu composto il *Brut* di LAYAMON, prete sassone che tradusse dal francese di Wace il *Roman de Brut*, derivato a sua volta

(1) Secondo la teoria di J. M. Manly, che trova sostenitori e oppositori nel campo degli specialisti.

come sappiamo da Geoffrey of Monmouth, rimaneggiandolo e aggiungendovi, forse da fonti gallesi orali, importante materiale nuovo, che manca sia nel testo francese che in quello latino, come ad esempio il racconto del sogno e quello della traslazione di re Arturo.

Il poema, scritto in versi aliterativi con l'aggiunta saltuaria di rime, è lungo e goffo e ancora quasi interamente sassone nei riguardi del vocabolario. La sua importanza sta nell'essere il primo scritto in inglese sulle leggende arturiane, che ebbero larga diffusione in Europa, ma non ispirarono alcuna grande opera d'arte in questa lingua fino al secolo XV, quando Sir Thomas Malory compilò in una prosa poetica semplice ma piena d'incanto il suo *Morte d'Arthur* (1469), che servirà di base, insieme al poema di Layamon, alle trattazioni posteriori sull'argomento, come quella del Tennyson e di altri poeti inglesi moderni.

A mano a mano che ci avviciniamo al 1300 l'influenza francese aumenta, sia nella lingua che nel contenuto.

Ci giungono attraverso il francese, pur essendo d'origine scandinava, i due romanzi *The Geste of King Horn* (circa 1250), felice condensazione di una storia d'avventure e d'amore, e *Havelok the Dane* (circa 1280), racconto d'avventure in distici ottosillabici assai irregolari. Ricordiamo ancora i popolari *Guy of Warwick*, *Beves of Hampton*, *Ywain and Gawain*, *Amis and Amiloun*, e *Flores and Blancheflour*, romanzesca storia d'amore, che, insieme a *King Alisaunder* e *The Seven Sages of Rome*, ci ricollega al fantasioso mondo orientale.

L'influsso francese non si limita ai romanzi cavallereschi. Sorgono e fioriscono nell'isola britannica — derivati dai *lais*, dai *fabliaux* (favolelli), dal *Roman de Renart* — numerosi racconti d'amore o satirici, alcuni dei quali in forma di *disputoisons* (contrasti). Basti qui nominare *The Land of Cokaygne*, *Dame Siriz* e *The Fox and the Wolf*, tra quelli di carattere satirico; il *Lai le Freisne*, tradotto da Maria di Francia, e *Emaré*, nel genere amatorio; e il contrasto *The Owl and the Nightingale*, ricco di umorismo, nel quale l'usignolo rappresenta la spensieratezza giovanile e il gufo la saggia riflessione dell'età matura.

La grazia, la chiarità e la gaia leggerezza che venivano dalla letteratura d'oltre Manica, si riflettono anche nella lirica inglese del sec. XIII: notiamo in particolare il famoso canto *Sumer is icumen in* (L'estate è giunta) e le squisite poesie d'amore *Blow, northerne wynd* (Soffia, tramontana) e *Alysoun*.

Una certa maggior originalità si manifesta invece nella poesia politica, come nel *Song of the Husbandman*, che esprime la dolorosa amarezza del popolo contro i suoi oppressori, e nel sarcasmo prettamente anglosassone dei versi, robusti ma rozzi, di Lawrence Minot, coi quali celebra le vittorie di Edoardo III sui Francesi e gli Scozzesi.

Segni di reazione si notano nei poemi alliterativi della seconda metà del sec. XIV, quasi tutti anonimi. Uno dei primi è *William of Palerne* o *William and the Werewolf* (1355), traduzione libera dal francese, con aggiunte buone descrizioni naturali e semplici dettagli familiari. Di gran lunga più importante artisticamente, è una serie di quattro poemi *Pearl*, *Patience*, *Cleanness* e *Sir Gawayne and the Grene Knight*, contenuti in un medesimo manoscritto e forse opera di uno stesso autore, chè, malgrado la diversità formale e dei soggetti, essi si rassomigliano nella lingua e nel sentimento ispiratore: la lode della purezza.

Pearl, elegia in morte di una figlioletta del poeta, è un poemetto alliterativo rimato, che manifesta, attraverso la forma tradizionale della visione allegorica, notevole freschezza di fantasia e di sentimento. Ma il capolavoro dell'ignoto autore è *Sir Gawayne and the Grene Knight*, l'unico poema cavalleresco del gruppo, composto di 2530 versi alliterativi, interrotti irregolarmente da un ritornello rimato. Vi si narra un episodio interamente originale del ciclo arturiano, nel quale Sir Gawayne riesce vittorioso in una prova di coraggio, di castità e di sincerità. La storia, in cui prevale l'elemento meraviglioso, è efficacemente narrata e il carattere dell'eroe ben disegnato, tuttavia la parte migliore sta nelle descrizioni naturali, che non sono i soliti paesaggi di maniera cui non sfugge neppure il Chaucer, ma la natura selvaggia e pittoresca del Galles settentrionale colta dal vero, precorrendo sotto questo aspetto la poesia inglese di alcuni secoli.

Meno interessante è la prosa di questo periodo, nel quale nessuno dei vari dialetti usati riesce ad imporsi, come farà tra non molto quello dell'East Midlands, della regione cioè comprendente Londra e le due Università di Oxford e di Cambridge. Questa prosa è fondata ancora quasi esclusivamente sulle versioni, sicchè, oltre alle opere di carattere religioso, alle quali abbiamo già accennato, ben poco ci rimane da aggiungere.

John Trevisa (1326-1412) è un diligente traduttore di opere latine, tra le quali citiamo soltanto il *Polychronicon* di Ranulf Higden, cronaca che si rifà al solito dalla creazione del mondo per arrivare ai tempi dell'autore (m. 1364). In essa c'interessa la parte dedicata alle diverse lingue e dialetti parlati in Gran Bretagna, che Trevisa aggiorna, riferendoci come al tempo in cui attendeva alla sua versione (completata nel 1387) l'inglese avesse ormai sostituito da una diecina d'anni il francese anche nelle scuole, come lo aveva già sostituito nei tribunali e in Parlamento (1362).

Più notevoli, per lo stile, sono i *Travels of Sir John Mandeville* (1377), in cui l'autore narra le proprie avventure durante i lunghi viaggi compiuti in Oriente. Con una strana mescolanza di nomi biblici e orien-

tali questo libro affascinò gl'Inglesi del tempo, e pur non essendo che la versione di un'opera francese di Jean de Bourgogne, esso rimane sempre un importante esempio di prosa narrativa.

All'affermarsi come lingua nazionale del dialetto di Londra (residenza del re e della corte), il « King's English », contribuirono non poco le opere di Chaucer e di Gower, il quale ebbe ai suoi tempi fama pari a quella del suo più grande contemporaneo.

John Gower (1330?-1408) è l'ultimo e il più notevole di una classe numerosa di letterati che tra il 1200 e il 1400 scrivevano (e con probabilità parlavano) indifferentemente in francese, in latino e in inglese. Infatti egli usò tutt'e tre queste lingue, dimostrandosi anche in ciò uomo del passato più che dell'avvenire: lo scrittore che, incapace di aprirsi nuove vie, conclude il periodo anglo-normanno.

In francese compose il poema morale *Speculum Meditantis* o *Mirour de l'Omme* e una serie di cinquanta ballate; in latino scrisse l'opera sua più importante e personale *Vox Clamantis*, in distici elegiaci, che ha per soggetto la rivolta dei contadini del 1381 ed è un atto di accusa e un ammonimento rivolto a tutte le classi sociali; in inglese il poema *Confessio Amantis*, uno dei tanti lavori convenzionali ispirati dal *Roman de la Rose*, nei 40.000 versi ottosillabi del quale, questo moralista che si atteggia goffamente a innamorato, mette insieme allegoria, filosofia aristotelica, scienza ed etica.

Il Gower non è privo di talento e di qualità letterarie, gli difetta il « fren dell'arte » e il senso delle proporzioni, cosicchè le sue opere, anche se a volte ben concepite e pregevoli, quando vengano considerate nelle singole parti, riescono nel complesso prolisse e noiose. La sua poesia inglese basta a dimostrare che la nuova lingua era pronta come mezzo espressivo. Mancava ancora la creazione dell'artista di genio.

III

L'ETÀ DI CHAUCER

Le condizioni sociali, invero assai tristi, in cui si trovava l'Inghilterra nel secolo XIV (la peste del 1349, le guerre con la Scozia e con la Francia, la rivolta dei contadini del 1381), si riflettono nel tono pessimistico delle opere del Langland, di Wyclif e di Gower; nessuna eco di queste condizioni riusciamo invece a cogliere nella poesia di GEOFFREY CHAUCER, cui spetta a buon diritto il titolo tradizionale di padre della letteratura inglese, essendone il primo grande poeta.

Ben lontano dalla teologia medievale, egli c'insegna a guardare gli uomini e il mondo coi nostri occhi e a goderne; non vuol essere un riformatore come il Langland, è un vivace e garbato narratore, il primo artista veramente consapevole della sua arte, maestro della versificazione, fine umorista, sereno e gaudente come un uomo del Rinascimento.

Nato a Londra tra il 1340 e il 1345, da famiglia di mercanti di vino e di lana, ricevette una buona educazione, fu paggio di corte, soldato in Francia, dove venne fatto prigioniero nel 1359 e riscattato l'anno seguente, scudiero del re, inviato diplomatico e commerciale in Italia, in Fiandra e in Francia, collettore delle gabelle, sovraintendente a lavori di costruzione, uomo colto e di mondo. Sposatosi con Filippa Chaucer, probabilmente una damigella della regina, sappiamo di certo soltanto che ebbe da lei un figlio, Luigi, pel quale compilò un trattato d'astrologia *Treatise on the Astrolabe* (1391), la sua unica opera in prosa, insieme alla versione del *De Consolatione Philosophiae* di Boezio. Morì a Londra nel 1400, dopo aver attraversato un periodo di relativa indigenza, e fu sepolto nell'Abbazia di Westminster, sua chiesa parrocchiale, nell'angolo che venne poi chiamato il « Poets' Corner », dove sono raccolte le glorie letterarie inglesi.

Si è soliti dividere l'attività letteraria del Chaucer in tre periodi: francese (1359-72), italiano (1372-86) e inglese (1386-1400), pei quali vengono fissate le date approssimative riferite. Tale distinzione può essere

accettata ancor oggi, se intesa come indice del progressivo svolgimento della sua arte (1), che dalla semplice traduzione e imitazione dal francese, passa gradualmente a forme più libere e personali, arricchendosi quindi dell'esperienze e dei risultati acquisiti dai grandi trecentisti italiani, per rivelarsi infine in tutta la sua pienezza e originalità.

La formazione culturale e letteraria del Chaucer è francese e tale rimane, sotto certi aspetti, sino alla fine. Egli inizia infatti la sua carriera di letterato imitando il *Roman de la Rose* e gli scrittori francesi del tempo — in particolare il Machaut e la sua scuola — dei quali assimila le idee, lo stile e lo spirito.

Il *Roman de la Rose* è il romanzo allegorico più famoso del Medioevo. Chaucer ne subì l'influsso e ne imitò tanto la prima parte di carattere amoroso, composta intorno al 1230 da Guillaume de Lorris, quanto la seconda prevalentemente di carattere didattico-morale e satirico, composta una quarantina d'anni più tardi da Jean de Meun (Clopinel). Anche se il Chaucer non l'avesse tradotta, almeno in parte, in gioventù, non avremmo potuto non accennare a quest'opera, la cui influenza sulla letteratura inglese è incalcolabile, sia nei riguardi del nostro autore e dei suoi contemporanei, che dei successori e imitatori fino ai tempi dello Spenser.

L'opera più notevole di questo periodo giovanile, nel quale lo scrittore usa il distico ottosillabico, è *The Boke of the Duchesse* (circa 1369), allegoria ispiratagli dalla morte della duchessa Bianca, prima moglie del suo patrono Giovanni di Gaunt. Lavoro composito, prolisso e di maniera, si salva tuttavia per alcuni passi di sobria e delicata bellezza.

Il secondo periodo dell'attività letteraria del Chaucer è da mettere in relazione coi suoi viaggi in Italia — il primo a Genova e a Firenze nel 1372-3, il secondo a Milano nel 1378 — che gli aprirono un nuovo mondo artistico, mettendolo a contatto con le opere di Dante, del Petrarca e del Boccaccio (2).

In questo periodo il poeta abbandona quasi del tutto l'uso dell'ottosillabo per il decasillabo, che adopera nella « stanza chauceriana » o « rhyme royal », composta appunto di sette decasillabi rimati ababbcc — da lui usata per la prima volta nella lingua inglese nel breve componimento *Complaynt unto Pitee* (Lamento della pietà) — e negli « heroic

(1) La materia rimarrà sempre in gran parte una rimanipolazione di soggetti stranieri

(2) Non è facile esagerare l'importanza, invero grandissima, degli studi italiani del Chaucer. Tuttavia egli non sarà imitato in ciò dai suoi contemporanei e successori, cosicchè la nostra influenza letteraria rimane per il momento fenomeno limitato e sporadico e bisognerà attendere fino all'Umanesimo per poter nuovamente parlare d'influsso italiano sulle lettere inglesi.

Incisione in legno dei Pellegrini nel Prologo dei *Canterbury Tales*, stampati da Caxton intorno al 1483 (British Museum, G. 11586, sign. ciiij).

Geoffrey Chaucer.

Pellegrini di Canterbury.
Da un'opera di Lydgate (British Museum, Royal MS., 18 D.ii).

couplets », pentametri giambici a rima baciata, ch'egli userà (massimamente ma non esclusivamente) nei *Canterbury Tales*.

Le opere più importanti del periodo italiano sono *The Hous of Fame* (Il tempio della Fama), *The Parlement of Foules* (Il Parlamento degli uccelli), *Troilus and Criseyde* e *The Legende of Gode Women* (La leggenda delle donne esemplari).

The Hous of Fame, opera incompleta d'ispirazione dantesca, sebbene ancora francese nel metro (il distico ottosillabico) e nel tono — sì da far pensare che sia stata scritta (1) prima del 1380, quando l'influsso italiano non era stato ancor bene assimilato dal poeta — è un poema allegorico, pieno di reminiscenze classiche, in cui si fa la satira della fama, mostrandone la casualità e l'inconsistenza. Essa segue le caratteristiche della poesia del Medioevo, sia nello schema del sogno che nello intricato groviglio dottrinale, ma vi si trovano tratti di fine umorismo, nei quali il Chaucer rivela la sua natura realistica e borghese.

Ciò avviene anche nel *Parlement of Foules* (circa 1382), dove l'influenza italiana è ormai palese, tanto nel metro (la stanza chauceriana), che nel ritmo della composizione, di più ampio respiro e dignità artistica, mentre nel felice connubio del comico e del patetico scorgiamo l'innato senso dello scrittore per la commedia.

Nell'opera seguente il *Troilus and Criseyde* (pure in stanze chauceriane), composta con probabilità tra il 1383 e il 1385, il Chaucer raggiunge per la prima volta una maturità e un'eccellenza artistica che doveva poi uguagliare ed estendere ma forse non più superare. La storia degli amori di Troilo per Criseide e dell'infedeltà di quest'ultima è una variazione medievale sul tema classico della guerra di Troia, che Shakespeare riprenderà più tardi nel suo dramma *Troilus and Cressida*. Il Chaucer la deriva dal *Filostrato* del Boccaccio (2), tradotto per circa un terzo e rimaneggiato per il resto, non senza due lunghe inserzioni originali. In questo poema, che potremmo considerare come il primo romanzo psicologico inglese, il poeta, più che allo svolgimento della vicenda, s'interessa della caratterizzazione dei personaggi principali, ricreando interamente la figura di Pandaro, lo zio burlone, sentenzioso e loquace, intermediario degli amori di Criseide.

---

(1) Contrariamente al parere dello Skeat e di altri studiosi che la vogliono opera più tarda.

(2) Appare strano e fino a un certo punto inspiegabile che il Chaucer, il quale riconobbe apertamente le sue derivazioni da Dante, dal Petrarca e da altri scrittori, non nomini mai il certaldese verso il quale ha i debiti maggiori, avendo largamente imitato e in parte tradotto numerose sue opere (la *Teseide,* il *Filocolo,* l'*Amorosa Visione,* ecc.), mentre la sua conoscenza del *Decameron* e l'ispirazione che potè trarne per l'inquadratura dei *Canterbury Tales* rimangono ancor oggi un problema insoluto.

Meno notevole ci appare *The Legende of Gode Women* (circa 1386), opera incompiuta in « heroic couplets », dove canta le lodi di donne famose che furono fedeli in amore. La parte migliore è il prologo, nel quale lo scrittore ritorna all'allegoria d'imitazione francese.

Dopo il 1386 il Chaucer si emancipa sempre più dagl'influssi stranieri e inizia quello che si suol chiamare il periodo inglese o della piena maturità. Appartengono ad esso — oltre a qualche poesia secondaria, come il *Complcynt to his Purse* (Lamento alla propria borsa), scritto l'anno prima della morte — la maggior parte delle meravigliose novelle di Canterbury, alcune delle quali il poeta aveva già composto nel periodo precedente.

I *Canterbury Tales* sono il capolavoro del Chaucer e una delle più grandi opere della letteratura inglese, opera che lo pone tra gli scrittori più eminenti, non solo del suo paese, ma di ogni tempo e nazione.

In essa immagina che una comitiva di una trentina di pellegrini, appartenenti ad ogni classe sociale, si riunisca nell'osteria del « Tabarro » a Londra, per recarsi a Canterbury a venerare il santuario di Thomas à Becket. Prima di mettersi in cammino l'oste propone ai convenuti, i quali accettano, d'ingannare la noia del viaggio raccontando ciascuno due storie nell'andata e due nel ritorno e che al miglior narratore sia infine offerta una cena.

Della vasta opera ideata (probabilmente intorno al 1386 o al 1387) il poeta non scrisse che il Prologo e ventiquattro racconti, tre dei quali incompiuti. Si tratta dunque di una raccolta incompleta — divisa in nove frammenti contraddistinti con lettere dall'A alla I — i cui racconti furono composti ad intervalli anche lunghi di tempo, sicchè il loro ordine è oggetto di discussione tra gli studiosi, il solo « gruppo del matrimonio » (frammenti D, E, F) formando un complesso organico.

Il poema si apre con un Prologo — la parte più celebrata e più nota dei *Canterbury Tales* — in cui dapprima ci vien data in forma piuttosto convenzionale la solita descrizione della primavera, ma subito dopo lo autore ci presenta un ampio quadro della società inglese del tempo. Grazie alla sua straordinaria potenza evocatrice rivivono davanti ai nostri occhi alcuni aspetti fondamentali del Medioevo, elegante e rozzo, mistico e superstizioso, cavillatore e battagliero. Tutti i personaggi, dal cavaliere di ventura al bifolco, dallo studente al marinaio, dal sergente della legge al mugnaio, dal pio parroco di campagna al frate imbroglione, dalla monaca alla sguaiata drappiera di Bath, ci sono descritti con un senso del pittoresco e una sicurezza di tratto veramente incomparabili, e sono ad un tempo — come tipi e come individui — caratteristici della loro epoca e rappresentativi dell'umanità in generale.

Quasi ogni pellegrino narra un racconto che è di solito conforme al

carattere e al rango del narratore ed è preceduto ordinariamente da un prologo, nel quale i personaggi sono colti nei loro gesti e nei loro discorsi, nelle loro varie opinioni, nei loro litigi, cosicchè la rappresentazione statica — pittorica — del prologo generale si completa con la rappresentazione dinamica — drammatica — delle introduzioni ai singoli racconti.

Questi, nel loro complesso, coprono l'intero campo della poesia medievale — vi troviamo la novella cavalleresca, la vita di santo, l'allegoria, il racconto edificante e quello salace, la storia d'amore e la favola d'animali — e tutta la gamma dei sentimenti, dal patetico — sempre naturale e sincero anche se spesso non profondo — al comico in tutte le sue sfumature. Tra le novelle più celebri della raccolta ricordiamo quelle del cavaliere, della priora e del chierico di Oxford.

Lo stile dei *Canterbury Tales* è limpido e deliziosamente spontaneo ed efficace. Eccone un breve saggio dal famoso Prologo alle novelle:

Ther was also a Nonne, a Prioresse,
That of hir smylyng was ful symple and coy;
Hire gretteste ooth was but by Seinte Loy;
And she was cleped madame Eglentyne.
Ful weel she soong the service dyvyne,
Entuned in hir nose ful semely,
And Frenssh she spak ful faire and fetisly,
After the scole of Stratford atte Bowe,
For Frenssh of Parys was to hire unknowe. (1)

Avendo tutte le doti dell'artista e dell'umorista il Chaucer non si limita alla semplice riproduzione della vita; in lui operano insieme la fantasia e la riflessione: disegna, colorisce, scolpisce, ma nello stesso tempo ragiona e giudica. La riflessione e l'umorismo moderano l'impeto della fantasia e gl'impediscono di abbandonarsi all'impulsività del sentimento. Si spiega così il suo tono allusivo, riservato e sommesso, fatto di matura saggezza, di tolleranza, di simpatia verso la commedia della vita, che conferisce alla sua opera un sapore di modernità e di gentilezza.

Alla morte del Chaucer la letteratura inglese decadde. Il secolo XV fu un periodo di trasformazione e di preparazione intellettuale e politica.

Imperava ancora il sistema filosofico degli scolastici, secondo il qua-

(1) C'era anche una monaca, una Priora. — Il cui sorriso era semplice e pudico: — Il suo maggior giuramento era per Sant'Eligio. — E si chiamava Suor Eglantina. — Cantava a meraviglia il servizio divino. — Intonandolo col naso appropriatamente; — E parlava francese assai bene e con garbo. — Secondo la scuola di Stratford-at-Bow. — Chè il francese di Parigi le era ignoto.

le stabiliti alcuni canoni fissi a priori, si deduceva una serie d'ingegnose e sottili conseguenze, senza provarne la verità.

Nel suo modo libero d'osservare e ritrarre la vita, Chaucer era stato solo; l'età che seguì fu priva d'originalità e della forza necessaria per staccarsi dalla tradizione scolastica.

Tra i molti seguaci e imitatori di Chaucer ricordiamo soltanto i più notevoli.

Thomas Occleve (o Hoccleve, 1370?-1450?) è un monotono verseggiatore, la cui opera principale il *Regiment of Princes* (1412) è una versione in « stanze chauceriane » del trattato latino di Egidio Romano *De Regimine Principum*.

John Lydgate (1370?-1451?), fecondo ma mediocre poeta, è l'autore di oltre 200 opere in brutti versi chauceriani. Di lui si ricordano specialmente la *Storie of Thebes*, che voleva essere una continuazione dei *Canterbury Tales*, e *The Falls of Princes*, opera lunga e noiosa che ha per metro la « rhyme royal » ed è una versione indiretta dal francese del *De Casibus Virorum Illustrium* del Boccaccio.

Tra le opere degli imitatori del Chaucer, meritano speciale menzione un certo numero di poesie anonime (o d'autore mal noto), che furono a lungo attribuite al Chaucer medesimo, quali il contrasto *The Cuckoo and the Nightingale*, la graziosa allegoria *The Flower and the Leaf* e il poemetto *The Court of Lore*, forse dei principi del sec. XVI.

Ricordiamo ancora tra i poeti di questo periodo Stephen Hawes (1475-1523?) il quale cercò di ridar vita a forme antiquate fondendo l'allegoria col romanzo; John Skelton (1460?-1529), che riuscì specialmente nel genere satirico e burlesco; e Alexander Barclay (1475-1552), autore della *Shyp of Folys* (La nave degli stolti, 1509), traduzione del *Narrenschiff* dell'alsaziano Sebastian Brant. Il Barclay introdusse inoltre in Inghilterra l'ecloga pastorale, sulle orme di G. B. Spagnolo, poeta latino del Rinascimento, noto col nome di Mantuanus.

Se l'ispirazione è pressochè assente nella poesia ufficiale dell'ultimo periodo del Medioevo, la ritroviamo invece copiosa nelle ballate e liriche popolari anonime del sec. XV, pervenuteci sovente in redazioni posteriori, essendo state trasmesse per via orale.

La ballata popolare (1) è un componimento narrativo, di lunghezza varia, in strofe brevi e semplici, che tratta d'avvenimenti storici misti di realtà e di leggenda, d'amore o di morte, di magia o di banditi. Poesie di tal genere si trovano in ogni tempo e in ogni paese, ma fiorirono in particolare sullo scorcio del Medioevo e per quel che riguarda l'In-

(1) Da non confondersi con la *ballade* d'origine francese, breve poesia di carattere dotto, con forma metrica fissa.

ghilterra sulla zona di confine con la Scozia, onde il nome di *Border Ballads*.

Tra le ballate di carattere epico la più antica e la più bella è *Chevy Chase* (La caccia nei Cheviots), che narra — con ardore marziale e grande abbondanza e vivezza di particolari — la lotta mortale tra Percy di Northumberland, che ha fatto voto di cacciare per tre giorni oltre il confine, e Douglas di Scozia, che vuole impedirglielo. Altre ballate famose sono *King John and the Bishop, Edward, Sir Patrick Spens* e *The Unquiet Grave*.

Tra le poesie d'amore eccelle *The Nut-brown Maid*, opera di scrittore colto, ove in forma di dialogo si narra la storia di una fanciulla la cui fedeltà vien posta a dura prova.

Assai diffuse sono pure quelle ballate in cui il tema è costituito dalle gesta di Robin Hood, il leggendario e generoso bandito che ruba ai ricchi per dare ai poveri, le avventure del quale saranno riprese molto più tardi da Walter Scott nel suo romanzo *Ivanhoe*.

Durante il sec. XV la poesia scozzese fu assai più viva di quella inglese. I suoi *makaris* (poeti), pur imitando Chaucer e riconoscendo in lui il loro maestro, hanno doti di freschezza e di originalità, un forte senso della bellezza naturale e del colore, un rude e gaio umorismo, che invano cercheremo nei poeti inglesi del tempo.

In John Barbour (1316?-1395), contemporaneo del Chaucer, il patriottismo è la nota dominante. Il suo poema epico *The Brus* (circa 1375), vibrante d'entusiasmo nazionale, narra le gesta di Robert Bruce, il vincitore della battaglia di Bannockburn e l'eroico campione della libertà scozzese.

Il primo e uno dei migliori seguaci scozzesi di Chaucer fu il re James I (1394-1437), che ebbe tragica vita e tragica fine. Rinchiuso ancora fanciullo da Enrico IV nel Castello di Windsor, vi rimase prigioniero per molti anni, componendovi un poema in sei libri intitolato *The Kingis Quair* (Il quaderno del re), dedicato a Chaucer e a Gower, e ispiratogli dalla bella Giovanna Beaufort, nipote di Enrico IV, che aveva scorto un giorno dalla finestra della cella e che sposò appena liberato di prigionia. Il poema è composto in strofe chauceriane, metro che doveva chiamarsi appunto perciò « rhyme royal » (1).

Poeta ancor più notevole è Robert Henryson (1425?-1506?), autore del patetico *Testament of Cresseid*, continuazione del *Troilus and Criseyde* di Chaucer, e di una celebre ballata pastorale *Robene and Makyne*. L'altra sua opera importante, le *Moral Fables of Aesop*, giun-

(1) Taluno ritiene che l'aggettivo « royal » non abbia nessuna relazione con l uso che il re James I fece di questa strofa, la più adoperata nella poesia seria inglese prima della « stanza spenseriana ».

taci incompiuta, è una versione libera delle favole esopiane, paragonabile addirittura a quella del La Fontaine.

William Dunbar (1463?-1530?), è ritenuto il più grande scrittore di questo gruppo e il maggior artista del periodo che va dalla morte di Chaucer all'apparire dello Spenser. Francescano sfratato e poeta alla corte di Giacomo IV, che gli diede vari incarichi diplomatici, egli è troppo originale per essere considerato un imitatore.

Dei suoi scritti, che abbracciano un campo vastissimo, ricordiamo la robusta satira misogina *The Twa Maryit Wemen and the Wedo* (Le due donne maritate e la vedova) che s'ispira al prologo della drappiera di Bath; *The Thrissil and the Rois* (Il Cardo e la Rosa, 1503), allegoria politica per celebrare le nozze di Giacomo IV con Margherita Tudor; *The Goldyn Targe* (Lo scudo aureo, 1508), allegoria amorosa in cui mostra l'insufficienza della ragione a proteggerci dall'amore; e *The Dance of the Sevin Deidly Synnis* (La danza dei sette peccati mortali), macabra visione illuminata di luci infernali dove l'orrore e l'umorismo si mescolano con effetti grotteschi, che rivelano appieno il genio virile e la strana fantasia dell'autore.

Scrittore scozzese interessante è pure Gavin Douglas (1475?-1522), che fu il primo in Gran Bretagna a darci una versione completa dell'*Eneide* di Virgilio, in « heroic couplets » di ottima fattura, premettendo a ciascun libro un prologo originale. In lui si scorge ormai il trapasso dal Medioevo all'Umanesimo.

IV

IL RINASCIMENTO E LA RIFORMA

Tre grandi avvenimenti esercitarono un'influenza decisiva sullo svolgimento intellettuale del periodo che stiamo per considerare, nel quale l'Inghilterra subì una trasformazione storica, che cambiò la struttura medievale della sua società in quella di un moderno stato civile. Essi sono: l'invenzione della stampa, il Rinascimento italiano e la Riforma.

A William Caxton (1422?-91) spetta il merito di aver introdotto in Inghilterra l'arte della stampa, da lui appresa a Colonia e a Bruges, dove pubblicò intorno al 1474 il primo libro inglese *The Recuyell of the Historyes of Troye*, che aveva tradotto dal francese. Ritornato in patria nel 1476, aprì a Westminster la prima stamperia, dalla quale uscirono tra il 1477 e il 1491 circa ottanta volumi (1), una ventina dei quali da lui stesso tradotti.

Pure non essendo un grande traduttore, Caxton contribuì con le sue versioni — la migliore delle quali è *The Golden Legend* (La leggenda aurea) — a fissare la prosa inglese, allora in uno stato ancora fluido. Tra i libri da lui stampati vi sono opere di Chaucer, Gower, Trevisa, Malory e Lydgate, oltre ad alcune importanti versioni.

Gli effetti dell'introduzione della stampa furono immensi. La cultura cessò di essere privilegio di pochi e, coll'accrescersi del numero degli studiosi, si elevò rapidamente anche il livello generale del sapere. Il Rinascimento e la Riforma protestante trovarono nell'arte tipografica un validissimo aiuto: con le numerose edizioni delle opere dei classici e degli umanisti, il primo; con la pubblicazione delle Sacre Scritture, di libri di teologia e d'innumerevoli opuscoli e foglietti di propaganda religiosa, la seconda.

---

(1) Il primo libro stampato da Caxton in Inghilterra che porti la data di pubblicazione (18 nov. 1477) è *The Dictes or Sayengs of the Philosophres*, una versione dal francese.

Il Rinascimento italiano, o meglio l'Umanesimo, il rifiorire cioè della cultura greca e latina, prese le mosse dal Petrarca, che iniziò — seguito dal Boccaccio e più tardi dal Poliziano, dal Pontano e dagli altri umanisti — quel lavorio d'esumazione e d'illustrazione dell'antichità classica, che doveva dare nel secolo successivo mirabili risultati.

Questo movimento dall'Italia si propagò prima in Francia e, verso la fine del Quattrocento, in Inghilterra, dove gli studi rifiorirono. Molti dotti inglesi vennero a erudirsi in Italia (a Firenze, Padova, Bologna, Ferrara), per poi divulgare in patria il sapere acquisito, arricchendo le loro biblioteche dei manoscritti raccolti. Ben presto dalle tipografie di Oxford e di Cambridge uscirono anche i classici greci e latini, che venivano studiati, commentati e tradotti.

William Grocyn (1446?-1519) e Thomas Linacre (1460?-1524), dopo un soggiorno in Italia, iniziarono l'insegnamento del greco ad Oxford nel 1490. John Colet (1467?-1519), decano della Cattedrale di San Paolo e fondatore della prima scuola inglese su basi umanistiche, fu pure in Italia, a Firenze, dove subì l'influsso del Savonarola, influenzando a sua volta più tardi gli studi religiosi di Erasmo da Rotterdam. Questi s'era recato in Inghilterra nel 1499 per impararvi il greco, accattivandosi con la sua dottrina l'ammirazione e l'amicizia dei maggiori umanisti inglesi. La sua opera *Praise of Folly* (1) e i commenti contro gli abusi della Chiesa che accompagnavano la sua versione latina del Nuovo Testamento, contribuirono almeno in parte a preparare la Riforma religiosa.

Il più grande umanista inglese fu Thomas More (1478-1535), allievo di Linacre e di Grocyn, amico di Erasmo, avvocato di grido, statista, cancelliere di Enrico VIII. Caduto in disgrazia per non aver voluto riconoscere il sovrano come capo supremo della Chiesa d'Inghilterra, nè ammettere la validità del suo divorzio da Caterina d'Aragona, fu fatto decapitare.

La sua opera più importante è la famosa *Utopia* (1516), vivace descrizione di una repubblica ideale, scritta in latino e più tardi tradotta in inglese da Raphe Robynson (1551). In essa il More suggerisce una soluzione ai grandi problemi morali e sociali che fin d'allora si presen-

---

(1) Il *Praise of Folly* (Elogio della follia) fu scritto in latino col titolo *Encomium Moriae* (1509). Quest'opera latina composta da un umanista olandese è citata nelle storie della letteratura inglese non tanto perchè sia stata scritta in Inghilterra e assai presto divulgata nella lingua di questo paese, quanto per la grande influenza che esercitò sullo sviluppo del pensiero e della critica inglesi.

Essa è una satira in cui vengono esaltati i veri saggi che sono chiamati folli dai tiranni, dai mediocri, dal volgo, e consiste in una filippica contro principi e oppressori ma soprattutto contro il clero corrotto: teologi, scolastici, frati, prelati, cardinali e i papi stessi sono sferzati con incomparabile ironia.

tavano alla mente del pensatore, criticando aspramente l'ordinamento sociale del suo tempo, il quale gli sembra « una cospirazione dei ricchi contro i poveri » (1).

In inglese compose alcuni trattatelli di controversia religiosa e l'*History of King Richard III* (scritta nel 1513 ma non pubblicata prima del 1557 e d'incerta attribuzione) in cui narra, con grande vivezza e forza drammatica, la vita di Edoardo V e l'usurpazione del trono da parte dello zio Riccardo III.

Se è vero che l'influenza esercitata dal Rinascimento italiano in Inghilterra fu incalcolabile e si estese dal campo della letteratura a quello della politica, delle industrie, del commercio e dei costumi, è anche vero che l'influsso dell'Umanesimo sulle lettere inglesi, essendo stato interrotto dalla Riforma, fu piuttosto lento e si limitò dapprima alla cerchia degli studi accademici.

Tra gli educatori nominiamo ancora soltanto THOMAS ELYOT (1490?-1546), autore del *Boke of the Governour* (1531), trattato di filosofia morale d'ispirazione italiana, e ROGER ASCHAM (1515-68), il più popolare scrittore di cose pedagogiche, del quale ricordiamo il *Toxophilus* (1545), trattato sul tiro con l'arco in cui sostiene l'importanza dell'educazione fisica, e lo *Scholemaster*, trattato sull'educazione pubblicato postumo (1570), nel quale, mentre ammira gli scrittori classici, denuncia — da vero protestante — i costumi corrotti della Roma papale e l'italianismo.

Il rivolgimento religioso operato dalla Riforma (2), se minacciò di

---

(1) Si suole spesso paragonare l'*Utopia* di Thomas More alla *Repubblica* di Platone e a *La città del sole* di Tommaso Campanella; accostamento giustificabile dal fatto che tutt'e tre queste opere hanno carattere filosofico-sociale. Sarà bene tuttavia notare che, mentre nell'opera di Platone e in quella del Campanella la felicità dei sudditi appare come la conseguenza di una perfetta organizzazione imposta dalle classi e dagli uomini eletti al popolo incapace di governarsi, nell'opera del More il benessere dei cittadini sembra innanzi tutto dovuto all'alto grado di maturità interiore dei cittadini stessi che considerano le gerarchie statali come utili e naturali strumenti di coordinamento della collettività.

(2) Sebbene favorita da quel vasto fermento religioso e dottrinale che si era iniziato con l'opera di John Wyclif, la Riforma inglese presenta un fondamento sostanzialmente politico.

L'Inghilterra del tempo dei Tudors (Enrico VIII, 1509-47) rivela l'aspetto tipico di un paese in cui i vari elementi etnici della popolazione, che ha subìto molti e diversi trapianti, appaiono ormai fusi o armonizzati nella compagine di una nazione nuova.

E questa nazione nuova, di cui Celti, Anglosassoni, Danesi e Normanni fanno ora parte come cittadini sotto una stessa bandiera, si trova al momento della sua completa maturazione già protesa verso ideali di potenza e di grandezza, che male s'accordano con quanto sembri intralciare la sua ascesa, specialmente con i vincoli cattolici di Roma che grava ancora materialmente e moralmente sul paese.

Ciò considerato non sarà difficile ravvisare nell'atto d'insubordinazione di En

stroncare in sul nascere la nuova cultura d'importazione italiana (New Learning) e ne ritardò gli sviluppi, fu invece favorevole allo stabilizzarsi della lingua inglese, che nella prosa non s'era ancora pienamente affermata.

William Tindale (o Tyndale, 1484-1536) vi contribuì grandemente con la sua versione del *Nuovo Testamento* (1525) e coi numerosi trattati, opuscoli e articoli scritti per diffondere l'idea protestante. Miles Coverdale (1488-1568), aiutato da Rogers, ne continuò l'opera con la traduzione del *Vecchio Testamento* (1535), pubblicando a Zurigo la prima versione inglese completa della *Bibbia*. Una nuova edizione di essa, nota come la *Bibbia di Cranmer* (dal nome del Vescovo di Canterbury che ne scrisse la prefazione), fu posta nel 1540 in tutte le chiese, entrando così nell'uso generale sia pubblico che privato.

Quest'opera, redatta in uno stile semplice, robusto e immaginoso, servirà di fondamento all'*Authorised Version* del 1611, che forma ancor oggi la base dell'insegnamento religioso della Chiesa anglicana e che fissò definitivamente la lingua inglese.

---

rico VIII solo un episodio contingente. L'*Act of Supremacy* (1534) ch'egli fa votare al Parlamento e al Clero, in risposta al rifiuto del Papa, e che conferisce al monarca la suprema autorità religiosa accanto a quella politica, malgrado si presenti come la reazione di una natura violenta e dispotica, non è in effetti se non l'espressione di una vasta e profonda tendenza nazionalistica che appunto il monarca incarna già, quasi simbolo vivente di un'idea.

Naturalmente sia la tradizione che l'organizzazione cattolica erano troppo radicate nel paese perchè la Riforma potesse attuarsi senza contrasti e rivolgimenti. Contro di essa si eressero infatti larghissimi strati di popolazione rurale, gran parte del clero e un numero non ristretto di pensatori e d'intellettuali, tra i quali ultimi, grandeggia la figura di Thomas More, vittima del proprio credo e della propria rettitudine.

D'altra parte nè Enrico VIII nè Elisabetta, preoccupati, nella creazione dei grandiosi destini politici del paese, di conservarsi la solidarietà dei loro sudditi, mirarono a una *trasformazione sostanziale della religione nel senso del dogma e del culto,* ad una trasformazione cioè che potesse servire a creare l'omogeneità spirituale del loro popolo.

Tale circostanza contribuì certo a tenere il paese in istato di contrasto e di agitazione spirituale, almeno sul terreno religioso (dove sovente si era riusciti nel Medioevo ad accostare e unificare le masse) e fu forse questa una delle cause della particolare violenza con la quale si susseguirono le varie correnti politico-religiose nella seconda metà del secolo XVI e nel XVII (reazione cattolica di Maria la Sanguinaria, puritanesimo, filocattolicesimo di Carlo II e di Giacomo II).

Solo alla metà del Settecento, allorchè il centro d'interesse per i popoli europei sembra spostarsi dal problema politico-religioso a quello politico-sociale, le correnti religiose cessano di avere una funzione di primo piano in Inghilterra. Con la dinastia degli Hanover, d'altro canto, l'Anglicanesimo si afferma definitivamente come religione di Stato, mentre viene rafforzato il principio della tolleranza per ogni altro culto e confessione.

Ma molti altri libri e scrittori protestanti vi cooperarono in vario grado e maniera. Meritano in particolare di essere citati per la grandissima diffusione il *Book of Common Prayer* (1549-52) del già nominato THOMAS CRANMER (1489-1556), composto in un inglese cadenzato e solenne in cui l'elemento latino è ormai perfettamente assimilato; e gli *Actes and Monuments of these latter and perillous Dayes...* (1563) di JOHN FOXE (1516-87), opera pubblicata dapprima in latino e nota col titolo di *Book of Martyrs*, nella quale l'autore, fanatico antipapista, narra in uno stile semplice e familiare ma intensamente drammatico le circostanze della morte dei martiri protestanti.

La Riforma anglicana con le sue accese lotte politiche e controversie religiose (che assorbono per lungo tempo tutte le energie della nazione, piena com'è di fermenti morali e di tendenze calviniane, non solo ritarda lo svolgersi della Rinascenza inglese, fino a farla apparire quasi improvvisa, ma le toglie quell'aspetto sereno e paganeggiante che caratterizza invece il Rinascimento italiano.

I primi segni palesi del rinnovarsi della poesia inglese — che durante il sec. XV era caduta in uno stato di completa anarchia nei riguardi delle leggi metriche (1) — li troviamo nella *Tottel's Miscellany* (1557), raccolta di liriche, dovuta per circa la metà ai poeti Wyatt e Surrey e per il resto principalmente ad anonimi, con la quale possiamo dire s'inizi la letteratura elisabettiana. Tuttavia l'esempio di Wyatt e Surrey, che importano direttamente dall'Italia il sonetto petrarchesco, non troverà seguito e la lirica elisabettiana, al suo fiorire verso la fine del secolo, s'ispirerà agli scrittori francesi della Pléiade non meno che al Rinascimento italiano, entrato già col Marino nella sua fase conclusiva.

Malgrado la loro distinta personalità, questi due scrittori vengono di solito appaiati nelle storie letterarie come i primi « amourists », poeti cioè che, sulle orme del Petrarca, compongono una serie di liriche di carattere personale, in cui fanno partecipe il lettore delle loro gioie e dei loro dispiaceri amorosi.

THOMAS WYATT (1503-42), cortigiano e diplomatico, seppe navigare senza perder la testa nelle acque turbate della Corte di Enrico VIII. Poeta non grande, ma più virile, pensoso e (relativamente) originale del suo discepolo e amico il Conte di Surrey, meglio che nei sonetti faticosi, mostra le sue qualità personali in alcune brevi poesie a ritornello e nelle satire.

---

(1) Dovuta anche ai rapidi cambiamenti e assestamenti della lingua, e specialmente alla *e* finale di sillaba divenuta muta, per cui i discepoli del Chaucer credettero l'esatta prosodia del « master dear and father reverent » approssimativa, e pensarono di poter usare di un certo arbitrio nei loro versi.

Henry Howard, Conte di Surrey (1517?-47), fatto decapitare appena trentenne da Enrico VIII per futili e false imputazioni, è verseggiatore più abile e aggraziato del Wyatt, sul quale segna un notevole progresso nei riguardi della metrica, riuscendo a dare quasi sempre ai suoi versi regolarità e armonia. Egli fu il primo ad adoperare nella sua traduzione del secondo e quarto libro dell'*Eneide* di Virgilio il « blank verse » (cioè il pentametro giambico non rimato), destinato a divenire più tardi il metro del dramma e dell'epica. Altra importante innovazione fu la forma da lui data al sonetto inglese (detto « elisabettiano » o « shakespeariano » per l'uso fattone dallo Shakespeare), che risultò costituito di tre quartine con rime diverse e un distico finale a rima baciata: abab, cdcd, efef, gg.

E' interessante notare come nell'opera di questi imitatori della lirica petrarchesca sia ancor vivo e facilmente riconoscibile lo spirito medievale, che ritroviamo pure in Thomas Sackville (1536-1608), di gran lunga il più dotato dei vari contributori di *A Myrroure for Magistrates* (1563), lunga compilazione in versi di vite d'illustri personaggi inglesi, che s'ispira al *De Casibus Virorum Illustrium* del Boccaccio.

Tale spirito è presente anche nella traduzione in inglese del teatro di Seneca, apparso nel 1581 per opera di Thomas Newton, nella quale possiamo riconoscere alcuni fra gli elementi caratteristici della tragedia elisabettiana, quali il senso della fatalità, la sete di vendetta, la tendenza per l'esagerato e l'orribile.

V

PERIODO ELISABETTIANO
POESIA E PROSA

Questo periodo, splendido sopra ogni altro nella storia della letteratura inglese, prende nome dalla grande regina Elisabetta, per quanto la sua fioritura letteraria tragga origine da avvenimenti anteriori al suo regno e si concluda dopo la sua morte durante il regno del successore Giacomo I. Nella prima parte di questo periodo si accentua il grande movimento culturale iniziato con la Rinascenza. Opere italiane e francesi sono introdotte in Inghilterra e vi stimolano una fervida attività intellettuale.

Si moltiplicano le traduzioni: Hoby traduce *Il Cortegiano* (1561) e Paterson il *Galateo* (1576); Harington l'*Orlando Furioso* (1591) e Carew (1594) la *Gerusalemme Liberata*, che sarà ritradotta magistralmente dal Fairfax (1600). Si pubblicano versioni dei classici: Chapman traduce in vigorosi alessandrini l'*Iliade* (1598-1609), North le *Vite* di Plutarco dal francese di Amyot, Holland rende inglesi opere di Livio, Plinio, Plutarco, Svetonio e Senofonte. Florio traduce Montaigne (1603); nè mancano versioni di novelle italiane, soprattutto del Bandello, che forniranno soggetti ai drammaturghi, come la raccolta *The Palace of Pleasure* (1566-7) di William Painter.

La scoperta dell'America e le relazioni di viaggi in paesi lontani fanno conoscere nuove genti, nuovi costumi e allargano l'orizzonte intellettuale; infine, anche le polemiche religiose contribuiscono a stimolare le menti. La nazione si lancia con ardore in tutte le vie, tenta tutti i generi, e produce con una fecondità meravigliosa.

Edmund Spenser (1552?-99) rappresenta in un certo senso l'unione della rinnovata cultura classica con le tradizioni letterarie medievali. Nato a Londra da famiglia borghese, studiò a Cambridge, dedicandosi assai presto a lavori letterari. Entrato al servizio del conte di Leicester, divenne intimo amico del nipote di questi, il colto e brillan-

te cavaliere Sir Philip Sidney. Nel 1579 pubblicò *The Shepheardes Calender* (Il calendario del pastore), poema pastorale composto di dodici egloghe, una per ciascun mese dell'anno, che rappresenta una data memorabile nella storia della poesia inglese. Quest'opera infatti — pur senza raggiungere la perfezione formale e sostanziale di altre posteriori — è la prima pubblicazione di grande valore artistico del periodo elisabettiano, e rivela — dopo quasi due secoli dal Chaucer — un nuovo grande poeta.

Nominato segretario del governatore dell'Irlanda, Spenser attese, nella solitudine triste e ostile di quell'isola, a comporre la sua opera maggiore, la *Faerie Queene* (Regina delle fate), i primi tre libri della quale, furono pubblicati nella primavera del 1590 con una dedica alla regina Elisabetta. Malgrado destassero subito grande entusiasmo e gli ottenessero una pensione, non riuscirono — come il poeta aveva sperato — a procurargli un posto a Londra, onde la sua delusione. In *Colin Clout's Come Home Again* il poeta descrive appunto la visita fatta alla corte di Cinzia (la regina Elisabetta) e il successivo ritorno in Irlanda.

Sposatosi nel 1594 con Elisabetta Boyle, pubblicò l'anno seguente gli *Amoretti*, raccolta assai notevole di sonetti ispirati dal suo amore per la fidanzata, e la bellissima ode *Epithalamion*, una delle liriche più perfette della Rinascenza inglese, scritta in occasione del suo matrimonio. Composizione non meno degna è il *Prothalamion* (1596), altra lirica nuziale in cui celebra le nozze di due nobili fanciulle.

Delle poesie minori ricordiamo i giovanili *Hymnes in honour of Love and Beautie*, dove cerca di conciliare platonicamente l'amore terreno e sensuale col desiderio puritano di moralità e di virtù; l'elegia *Astrophel* (1586) in morte di Sidney; e il volume dei *Complaints* (1591), contenente elegie, emblemi, versioni o imitazioni da Du Bellay, fra i quali troviamo incluso il *Muiopotmos*, favola graziosa ed enigmatica, e il *Mother Hubberd's Tale*, che ci mostra come questo poeta idealista, amareggiato e deluso della vita, fosse anche un veemente e mordace scrittore satirico. Spenser compose inoltre un opuscolo polemico in prosa *A View of the Present State of Ireland* (1596), in risposta all'ostilità dimostratagli dagli Irlandesi durante il suo soggiorno nell'isola.

Il suo capolavoro, la *Faerie Queene*, doveva esser composto di dodici libri, ma ne furono scritti soltanto sei, più qualche frammento assai pregevole del settimo. Eroe del poema è il principe Arturo, il tipo del perfetto cavaliere che compendia in sè tutte le virtù. Egli vede in sogno Gloriana, la regina delle fate (Elisabetta), e invaghitosene si mette in cammino, protetto da una magica armatura, per raggiungerla e farla sua sposa. Alla corte di Gloriana vi è una bellissima fanciulla

della quale dodici cavalieri si disputano la mano; la regina assegna a ciascuno di essi qualche difficile impresa da compiere, promettendo la fanciulla in isposa a colui che darà di sè migliori prove. Ogni cavaliere personifica una virtù e combatte il vizio a questa contrario, essendo aiutato nei momenti difficili dal sopraggiungere dell'invincibile principe Arturo.

Tutto il poema è ricco di allegorie, tanto morali quanto relative agli avvenimenti del tempo. Se è vero che esse rendono meno facile e piacevole la lettura del poema, questo rimane sempre un'opera mirabile per la potenza della fantasia del poeta, per la vivacità, la varietà e la bellezza pittorica delle descrizioni e per la musicalità incomparabile del verso, pregi che hanno valso allo Spenser l'epiteto di *poets' poet*.

Il metro usato nel poema fu chiamato, appunto dal nome dell'autore, stanza spenseriana. Derivata dalla nostra ottava, essa è formata di otto pentametri giambici ai quali è stato aggiunto un alessandrino (esametro giambico). Lo schema delle rime è il seguente: ababbcbcc.

Upon a great adventure he was bond,
That greatest Gloriana to him gave,
(That greatest Glorious Queene of Faery lond)
To winne him worshippe, and her grace to have,
Which of all earthly thinges he most did crave:
And ever as he rode his hart did earne
To prove his puissance in battell brave
Upon his foe, and his new force to learne,
Upon his foe, a Dragon horrible and stearne. (1)

Accanto allo Spenser, tra le figure più rappresentative di questo periodo — nel quale l'imitazione del Rinascimento italiano produce finalmente una larga messe di opere originali, che possono reggere per la loro eccellenza al confronto dei modelli — dobbiamo ricordare il suo amico Sidney e John Lyly.

Sir Philip Sidney (1554-86), poeta e cavaliere, critico, uomo di stato, è il prototipo del gentiluomo elisabettiano. La sua morte gloriosa sul campo di battaglia a Zutphen in Fiandra, poco più che trentenne, accrebbe l'aureola romantica che già cingeva la sua fronte.

E' l'autore di una raccolta di centotto sonetti intitolata *Astrophel and Stella*, pubblicata postuma nel 1591, che trae ispirazione dall'a-

(1) Egli era volto ad una grande impresa — Che l'eccelsa Gloriana gli aveva affidata — (Quella eccelsa gloriosa regina del paese delle fate) — Per conquistargli fama e avere le sue grazie, — La qual cosa bramava più di tutte le cose terrene: — E ogni volta che inforcava il cavallo in cuor suo s'adoprava — Di mostrare la sua potenza e il suo coraggio in battaglia — Sul nemico, e la sua nuova forza sperimentare — Sul nemico, un Drago orribile e spietato.

more del poeta per Penelope Devereux, figlia del primo conte di Essex. Questa raccolta eclissò la precedente del Watson e qualche altra e servì di stimolo e di modello alle numerose collane posteriori. Lo stile è elegante e raffinato, mentre il frequente concettismo rivela il carattere tardivo della lirica elisabettiana, tuttavia molti sonetti sono veramente appassionati e ricchi di penetrazione psicologica, sì da meritargli il titolo di « Petrarca inglese ».

Tra le poesie che seguono la raccolta, le più celebrate sono l'ottavo e il quarto canto; quest'ultimo per la sua freschezza e spontaneità sembra scritto ieri:

Onely Joy, now here you are,
Fit to heare and ease my care;
Let my whispering voyce obtaine
Sweete rewards for sharpest paine:
Take me to thee, and thee to mee:
No no no no, my Deare let bee.

Night hath closde all in her cloke,
Twinckling starres love thoughts provoke,
Danger hence good care doth keepe,
Jealozie himselfe doth sleepe:
Take me to thee, and thee to mee:
No no no no, my Deare let bee. (1)

In prosa egli scrisse *An Apologie for Poetrie,* pubblicata postuma nel 1595, e l'*Arcadia,* stesa intorno al 1580, rimaneggiata più tardi e pubblicata postuma nel 1590, e poi ancora con modifiche della sorella, contessa di Pembroke (per la quale l'opera era stata composta), fino all'edizione del 1598.

An Apologie for Poetrie può considerarsi la prima opera critica inglese. In essa il Sidney, rispondendo alla *Schoole of Abuse* (1579) dello scrittore puritano Stephen Gosson, volle dimostrare come il poeta, lungi dall'essere un perdigiorno e un espositore di amene bugie, sia un vero maestro di virtù e di verità. Originale nello spunto polemico, deriva per la parte teorica dai trattatisti italiani del tempo (Minturno, Scaligero).

L'*Arcadia* è un romanzo eroico-pastorale, derivato in parte dall'opera omonima del Sannazaro. L'intreccio si svolge nella regione ideale

(1) Mia sola gioia, ora tu sei qui. — Disposta a udire e ad alleviare la mia pena; — Fa che la mia voce sommessa ottenga — Una dolce ricompensa a sì acuto dolore; — Prendimi con te e tu vieni a me: — No, no, no, no, mia cara, basta.

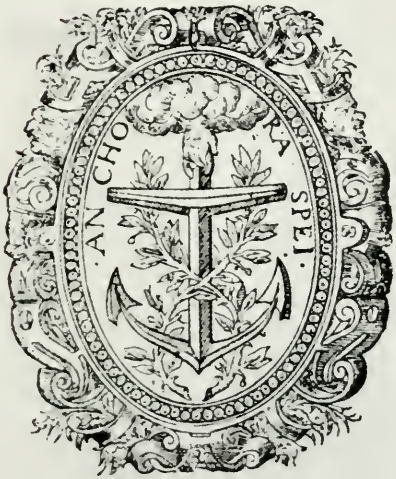
La notte ha avvolto tutto nel suo manto, — Le tremule stelle ispirano pensieri d'amore, — La vigile cura tien lontano il pericolo. — La gelosia stessa è assopita; — ecc.

THE FAERIE QVEENE.

Disposed into twelue bookes,

Fashioning

XII. Morall vertues.



LONDON

Printed for VVilliam Ponsonbie.

1596.

Frontespizio della *Faerie Queene* di Spenser, 1596.

Il mese di novembre da *The Shepheardes Calender*.
Incisione in legno.

Edmund Spenser.

Sir Philip Sidney.

dell'Arcadia, il cui re Basilius, in conseguenza di un oracolo, si è ritirato a vita campestre, con la giovane moglie Gynecia e le bellissime figlie Pamela e Philoclea, che alleva come pastorelle. Due principi naufraghi, Musidorus e Pyrocles, vi giungono e s'innamorano delle fanciulle, che riescono infine a sposare, dopo strane e complicate avventure e sanguinose battaglie.

L'opera, che ebbe grande successo, abbonda di sentimenti delicati e idilliaci, di descrizioni immaginose e pittoresche, nè manca in essa qualche tratto vigoroso, ma il racconto è spesso interrotto da lunghe digressioni e lo stile, infarcito di concetti e di preziosità, è gonfio e artificioso.

Questo difetto, spinto ad un grado non più raggiunto da alcun altro scrittore, è caratteristico dell'opera di JOHN LYLY (1554?-1606), autore del famoso romanzo *Euphues, the Anatomy of Wit* (1579), seguito l'anno dopo da *Euphues and his England.*

La prima parte, che si svolge a Napoli, narra le avventure del giovane ateniese Euphues, il quale porta via all'amico italiano Philautus l'amore della leggera Lucilla, per venire a sua volta soppiantato da un terzo. Nella seconda parte continuano su suolo britannico le avventure, ancora prevalentemente amorose, dei due amici che si sono riconciliati.

Il primo libro è una satira della società londinese « italianata » del tempo e contiene un attacco contro le donne e i metodi educativi allora in uso: il racconto serve infatti di pretesto allo scrittore per esporre le sue idee sulla religione, sulla morale, sull'amore, sull'amicizia. Ammiratissimo per lo stile, destò un certo scalpore per il contenuto polemico, onde il Lyly, al quale importava soprattutto la squisitezza formale della sua prosa, nel secondo libro si fece prodigo di lodi verso la regina e la corte, le università e le donne inglesi.

Il suo stile ricercato e ampolloso, ricco di alliterazioni, di concetti ingegnosi e bizzarri, di similitudini e di metafore inusitate (prese dalla mitologia e dai libri di storia naturale), diventò di moda e diede origine ad una tendenza letteraria « eufuismo », che influenzò la maggior parte degli scrittori, grandi e piccoli, del tempo, non escluso lo Shakespeare. Questa tendenza troverà i suoi equivalenti continentali nel « gongorismo » spagnolo, nel « marinismo » italiano e nel « preziosismo » francese, di formazione un po' più tarda (1).

Accanto alla prosa aulica del Sidney, del Lyly e dei loro imitatori, si afferma anche la prosa filosofica, religiosa e scientifica, la critica

(1) E' opportuno tuttavia osservare che mentre nell'eufuismo i difetti dello stile sono dovuti ad immaturità, nel gongorismo, nel marinismo e nel preziosismo essi sono propri di una fase di decadenza.

letteraria, con opere numerose benchè poco originali, e la letteratura narrativa, con romanzi e racconti di carattere popolaresco e libri di viaggi.

La filosofia ci offre un nome illustre, quello di Francis Bacon (1561-1626), col quale si può dire abbia inizio la letteratura scientifica in senso moderno.

Nato a Londra, studiò a Cambridge, fu per un periodo diplomatico a Parigi. Dedicatosi all'avvocatura, dopo una brillante carriera forense, venne nominato procuratore generale del Regno e nel 1619 Gran Cancelliere di Giacomo I; processato due anni più tardi per corruzione, fu costretto a ritirarsi dalla vita pubblica.

Di somma importanza sono le sue opere filosofiche *The Advancement of Learning* (1605), scritta in inglese e più tardi ampliata in latino col titolo *De Augmentis Scientiarum,* in cui tratta del valore della scienza, della sua antichità e della necessità di servirsi di metodi adatti per acquisirla; e il *Novum Organum* (1620), scritto in latino, in cui sostiene che l'osservazione e l'esperimento costituiscono i soli mezzi per giungere alla verità. Queste due opere, colle quali sostituisce alla logica aristotelica il metodo induttivo e sperimentale, che Galileo per suo conto propugnava in Italia, dovevano essere i primi volumi della *Instauratio Magna Scientiarum,* rimasta incompiuta.

La sua fama come prosatore in lingua inglese si fonda principalmente sugli *Essayes,* in numero di dieci nella prima edizione del 1597, di cinquantotto in quella definitiva del 1625, che sono una raccolta di argute e profonde riflessioni, osservazioni e consigli sulla condotta civile e morale degli uomini, scritti con uno stile compatto, ben equilibrato e immaginoso, che dà loro permanente valore letterario. Ispirati dai saggi di Montaigne, essi sono imbevuti di machiavellismo nella loro amoralità e mancanza d'illusioni circa il movente delle azioni degli uomini, considerati come sono e non come dovrebbero essere.

Il *New Atlantis* è un racconto utopistico incompiuto, nel quale l'autore immagina un paese ideale i cui abitanti sono solo intesi allo studio e alle ricerche che dovranno condurli al possesso della verità. Di Bacon è anche una *Historie of the Raigne of King Henry VII* (1622), notevole per l'accuratezza e l'obiettività con la quale è redatta.

Prosatore tra i più importanti di questo periodo è pure il filosofo e teologo Richard Hooker (1554?-1600) che nella sua *Of the Laws of Ecclesiasticall Polityc,* opera magistrale in otto libri (per metà pubblicati nel 1594), scritta con grande forza di persuasione e uno stile dignitoso, chiaro e musicale che la rende un capolavoro della prosa inglese, difende la Chiesa anglicana (la sua gerarchia, disciplina e rituale) contro gli attacchi dei puritani, in quanto essa sola concilia l'autorità

della tradizione ecclesiastica con l'uso della ragione e i precetti della Bibbia.

Robert Burton (1577-1640) è un umanista erudito ed eccentrico che passò la maggior parte della vita ad Oxford immerso nei suoi studi, godendo di benefici ecclesiastici. Il suo libro *The Anatomy of Melancholy* (1621) è un trattato sulla malinconia (intesa in senso patologico come affine alla pazzia: la malattia di Amleto) nel quale raccoglie e riassume quanto è stato scritto in proposito dai classici greci e latini e dai contemporanei, ravvivando il tutto col suo umorismo e con qualche scherzo erudito. Composta in uno stile sovrabbondante e ornato quest'opera ebbe grande successo nel Seicento e attrasse anche più tardi letterati e poeti.

Tra la letteratura prosastica di carattere popolare va ricordato il racconto « picaresco » (1), dove si narrano, spesso in forma autobiografica, le avventure di qualche briccone, con grande ricchezza di particolari poco edificanti. Ne è uno degli esempi migliori l'*Unfortunate Traveller, or the Life of Jacke Wilton* (1594) di Thomas Nashe (1567-1601), composto in una prosa senza ricercatezze e pur vivida e varia. Dopo una parte di prevalente interesse burlesco e satirico, l'autore descrive a forti tinte i fasti, i delitti e gli orrori della Roma papale.

Al famoso navigatore Sir Walter Raleigh (1552?-1618), dobbiamo una *History of the World* (1614), composta durante gli undici lunghi anni trascorsi in prigione, ove era stato chiuso per sospetti politici, geniale ma farraginosa ed arbitraria narrazione degli eventi occorsi dalla creazione del mondo alla caduta dell'Impero macedone. Tra i cronisti basti nominare il solo Raphael Holinshed per le sue *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577 e 1586), che hanno il merito principale d'essere state usate dallo Shakespeare nei drammi storici.

Dei numerosi libri di viaggi il più importante è *The Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation* (1589), compilato da Richard Hakluyt (1552?-1616) e più tardi continuato da Samuel Purchas (1577-1626) in *Purchas his Pilgrimes* (1625), dalle quali opere ricaviamo la maggior parte delle notizie sui grandi avventurieri e navigatori elisabettiani.

Se si considera quanto povera e informe fosse la prosa agli inizi di questo periodo, come in esso si fissi dapprima e si estenda poi a quasi tutti i campi, dando in ciascuno opere notevoli, non si può che esser colpiti della rapidità del suo sviluppo e trovarlo meraviglioso. Ma la gloria letteraria dell'epoca elisabettiana è essenzialmente legata al teatro e alla schiera innumerevole dei suoi poeti, tanto che sarebbe im-

(1) Dallo spagnolo « pìcaro » che significa furfante.

possibile menzionare qui tutti quelli che ne sono degni. Ci limiteremo perciò a considerare solo qualche nome tra i più significativi.

Samuel Daniel (1562-1619), spesso classificato tra i poeti « metafisici », ha lasciato un poema storico e patriottico in otto libri *The Civil Wars* (1595-1609), in cui narra gli eventi della Guerra delle Rose, ma il suo talento poetico si rivela meglio nelle elegie e nelle epistole, quali *The Complaynt of Rosamond* (1592), e nella bella raccolta di sonetti intitolata *Delia* (1592), che riecheggia stilisticamente ed emotivamente quella del Sidney.

Il Daniel quasi dimenticato dai suoi successori fu poi rimesso in onore dai giudizi dei poeti dell'Ottocento, specie del Coleridge. Lo stile di questo poeta è semplice e sobrio con una spiccata tendenza al senso della realtà e all'immediatezza.

Michael Drayton (1563-1631), poeta fecondissimo e multiforme, a improvvisi voli e subitanee cadute, si mostra nel complesso della sua opera verseggiatore vigoroso e colorito, sebbene superficiale, di dubbio gusto ed eccentrico. Scrisse al pari del Daniel, del quale trattò spesso gli stessi argomenti, un poema d'ambiente storico e d'esaltazione patriottica *The Barrons Wars* (1603). Pure di carattere patriottico è la sua opera maggiore *Poly-Olbion* (1613-22), enorme poema in alessandrini, dove descrive l'Inghilterra contea per contea, riferendone i costumi, le credenze e le leggende. Spenseriano nelle ecloghe pastorali *Idea, the Shepheards Garland* (1593), s'ispira al Daniel e ai francesi nella raccolta di sonetti *Ideas Mirrour* (1594).

Nessuno legge più i suoi poemi ponderosi. Oggi è ricordato e ammirato per la poetica fantasia burlesca *Nymphidia,* che ci trasporta nel regno delle fate, per la robusta *Ballad of Agincourt,* piena di fervore patriottico, e per il sonetto meraviglioso « Since there's no help, come let us kiss and part », uno dei più belli della letteratura inglese.

Tra i seguaci e gl'imitatori dello Spenser nominiamo George Wither (1588-1667), che compose una serie di ecloghe intitolate *The Shepheards Hunting* (1615), notevoli per l'amore sincero della natura in esse dimostrato; William Browne (1591?-1643) autore delle *Britannias Pastorals,* sorta di romanzo pastorale in versi con fresche scene agresti ben osservate e felicemente rese, pur tra artificiosità e crudezze giovanili (il primo e il miglior libro è del 1613); Phineas Fletcher (1582-1650), autore del poemetto *Brittains Ida, or Venus and Anchises* (1628), di ecloghe piscatorie e di un lungo poema allegorico *The Purple Island : or the Isle of Man* (1633), in cui esplora i segreti della natura fisica e morale dell'uomo; e il fratello Giles Fletcher (1588?-1623), che nel suo poema *Christs Victorie, and Triumph in Heaven, and Earth* (1610) ha tratti di reale bellezza e potere drammatico, mentre il suo fervore

religioso lo rende un precursore del Milton; infine il dotto poeta scozzese WILLIAM DRUMMOND di Hawthornden (1585-1649), autore di sonetti e madrigali, in parte versioni o imitazioni dall'italiano, nei quali mostra tuttavia originalità di pensiero e sincerità di sentimento. Gli dobbiamo inoltre la raccolta di poesie religiose *Flowres of Sion* (1623) seguita da una meditazione in prosa sulla morte *A Cypresse Grove*, la cosa sua più alta ed ispirata.

Oltre alle molte collane di sonetti amorosi — alle più importanti delle quali abbiamo già accennato, fatta eccezione dei sonetti dello Shakespeare che tratteremo più avanti — vengono pubblicate in questo periodo numerose raccolte miscellanee, le migliori delle quali sono *The Passionate Pilgrim* (1599), *Englands Helicon* (1600) e *A Poetical Rapsody* (1602); a queste bisogna aggiungere i frequenti libri di canzoni e madrigali in musica, tra i quali meritano speciale menzione i *Bookes of Ayres* (1601-17) del poeta e musicista THOMAS CAMPION (1576-1620).

A completare questa rapida scorsa della lirica elisabettiana, dovremmo parlare ancora delle molte poesie liriche — spesso tra le più belle — che si trovano incluse nelle commedie e nei drammi o che sono comunque opera di drammaturghi, ma di esse faremo cenno nel capitolo seguente.

VI.

PERIODO ELISABETTIANO
IL TEATRO

Come in altre letterature europee il dramma inglese trae, in parte almeno, le sue origini dalla Chiesa. Ma non fu questo il solo fattore che esercitò il proprio influsso sullo sviluppo del teatro inglese: vi furono anche la filosofia medievale, il rinascimento della cultura classica e la conseguente imitazione dei drammi latini.

Fra le rappresentazioni sacre dalle quali il teatro inglese deriva bisogna ricordare anzitutto i *mysteries* (misteri), nei quali erano riprodotti episodi della vita di Cristo, e che si ripetevano ogni anno a Natale, Pasqua e Pentecoste. Con queste rozze rappresentazioni la Chiesa cercava di diffondere tra il popolo la conoscenza della Bibbia. Esse si svolgevano dapprima nell'interno della chiesa, poi sul sagrato e infine diventarono monopolio delle corporazioni d'arti e mestieri (guilds). Questi drammi — che erano rappresentati sopra una specie di palco (pageant) fisso o mobile, diviso in due piani — fiorirono nei secoli XII, XIII e XIV. Esistono ancora alcune raccolte di quelli che furono rappresentati nelle città maggiori come Chester, Coventry, York, Wakefield.

Altre rappresentazioni sacre furono i *miracles* (miracoli), generalmente tratti dalla vita dei santi, sebbene in Inghilterra questo nome fosse il solo usato e comprendesse perciò anche i *mysteries*. Nel secolo XV i *miracles* lasciarono il posto alle *moralities* (moralità), drammi allegorici che, come dice la parola, avevano lo scopo d'insegnare una morale attraverso l'azione e il dialogo dei personaggi, i quali erano spesso delle astrazioni personificate. Esse diedero ai drammaturghi la possibilità di liberarsi dai rigidi schemi della tradizione, consentendo loro di creare e svolgere intrecci originali.

Le possibilità drammatiche di tali lavori sono evidenti nel migliore di essi intitolato *Everyman* (Ognuno), composto verso la fine del Quat-

trocento e ancor oggi rappresentato, in cui l'autore vuol dimostrare la vanità dei piaceri del mondo. Everyman, cioè l'uomo cristiano tipo, ha seguito nella sua vita più i consigli di Bad-Deeds che quelli di Good-Deeds, finchè giunto al termine della sua giornata terrena si vede abbandonato da tutti i suoi amici meno che da Good-Deeds, per la cui intercessione egli muore mondo da ogni peccato.

Già nel secolo XIII erano stati inseriti nei *miracle plays* brevi dialoghi chiamati *interludes* (intermezzi) intesi a sollevare lo spirito degli spettatori con scene di carattere comico. Più tardi l'*interlude* cominciò ad assumere forme sue proprie, abbandonando gl'intenti morali per diventare uno spettacolo di puro divertimento. Uno dei più famosi è *The Four P's* (I quattro P), dovuto a John Heywood (1497?-1580?), nel quale un pellegrino (Palmer), un farmacista ('Pothecary) e un mercante di indulgenze (Pardoner) scommettono di dire la bugia più grossa, arbitro un merciaio ambulante (Pedlar). Riuscirà vincitore il pellegrino il quale giurerà di non aver mai incontrato, nei suoi lunghi viaggi, una donna spazientita.

La prima commedia inglese vera e propria è *Ralph Roister Doister* (circa 1553), composta da Nicholas Udall (1505-56), rettore della scuola di Eton. Pur non essendo che una imitazione del *Miles Gloriosus* di Plauto, la commedia, vivace e briosa, ha già alcuni personaggi caratteristicamente inglesi. L'elemento nativo predomina nella commedia quasi contemporanea *Gammer Gurtons Nedle* (L'ago di Gammer Gurton), scritta con ogni probabilità da William Stevenson. Farsesca e volgare nell'intreccio, è dialogata con grande vivezza e mostra una sicura conoscenza dell'ambiente rustico e dei caratteri buffoneschi che riproduce.

Nel 1562 apparve la prima tragedia regolare inglese *Gorboduc, or Ferrex and Porrex*, scritta in versi sciolti da Thomas Sackville e Thomas Norton, e modellata sulle tragedie di Seneca. Pur essendo in verità piuttosto monotona, è molto importante per lo studioso perchè vi si nota per la prima volta l'abbandono completo dei temi biblici.

Il teatro di Seneca è certamente uno fra i maggiori legami che uniscono l'antica tragedia a quella moderna, specialmente al dramma inglese, che doveva poi per opera dello Shakespeare diventare universale. A malgrado di certi difetti di struttura, della sonorità talvolta ampollosa dello stile, delle artificiose incongruenze, dei molteplici atteggiamenti morali e didattici, l'arte di questo scrittore latino ha un suo proprio senso di umanità, anche quando accoglie, come in alcune tragedie, le leggende più disumane del mito (*Medea, Tieste*).

Molti drammi prodotti in questo periodo non furono che tradu-

zioni dal latino o dal greco. Durante il Rinascimento le versioni dai classici, dall'italiano e dallo spagnolo furono numerosissime. Si può dire che al principio del Seicento un inglese poteva leggere quasi tutti i libri stranieri più importanti nella propria lingua.

Nel 1576 fu concesso ai « servants » (1) del conte di Leicester di rappresentare i loro drammi in un ex-convento di domenicani situato nei sobborghi di Londra. I primi teatri sorti in questa città furono « The Theatre », « The Curtain », « The Rose », « The Swan », « The Globe ». Quest'ultimo, inaugurato nel 1598 dalla compagnia di cui faceva parte lo Shakespeare, era, come press'a poco gli altri teatri, un edificio circolare scoperto, tranne sul palcoscenico, e con logge all'intorno. Pagando un prezzo più elevato coloro che appartenevano alle classi sociali più alte potevano prender posto sulla scena o molto vicino ad essa, mentre il popolino s'accalcava nella platea. In fondo al palcoscenico si apriva una specie di camera divisa in due piani, così che l'azione poteva svolgersi indifferentemente sul palcoscenico o nel fondo senza mutamenti di scena.

Lo scenario era in quel tempo molto modesto o non esisteva affatto. Alcune compagnie usavano indicare la scena con cartelli sui quali era scritto l'ambiente in cui l'azione aveva luogo. Altre volte erano gli stessi attori che descrivevano l'ambiente in cui agivano. Le parti di donna erano di solito affidate a giovanetti. Le signore assistevano alle rappresentazioni mascherate, perchè si riteneva allora poco decoroso per una dama frequentare il teatro.

Durante la prima parte del soggiorno di Shakespeare a Londra e anche prima, s'erano andati affermando come scrittori di drammi dei giovani che non erano attori come lui, ma che avevano ricevuto una buona educazione universitaria. Si chiamavano « University Wits » e cioè « universitari di bell'ingegno ». I maggiori di essi furono Robert Greene, John Lyly e Christopher Marlowe, che aprirono la via al giovane Shakespeare destinato a portare l'arte drammatica ad un'altezza mai più superata.

PREDECESSORI DELLO SHAKESPEARE.

John Lyly. E' il capo del gruppo degli « University Wits » e il più brillante commediografo prima di Shakespeare, sebbene la sua fama sia soprattutto legata alla creazione del romanzo eufuistico, come abbiamo

(1) Gli attori erano costretti a cercare la protezione di qualche nobile, del quale si professavano « servants », per non essere arrestati come vagabondi; le leggi infatti erano severissime al loro riguardo.

notato altrove. Scrisse per la Corte, in prosa eufuistica, una serie di commedie in gran parte di soggetto mitologico e pastorale *Alexander, Campaspe and Diogenes* (1584), la migliore, *Sapho and Phao* (1584), *Endimion* (1588), *Midas* (circa 1589) e in versi *The Woman in the Moone* (circa 1594), satira delle donne.

Queste commedie, piene di grazia, di spirito fine e romantico, ebbero grande successo e sono veramente pregevoli per l'originalità inventiva (pur imitando modelli italiani) e la bravura con la quale il Lyly sa fondere nella complessità della commedia classica gli elementi allegorici derivati dalle *moralitics* e quelli realistici della farsa.

Thomas Kyd (1558-94). E' l'autore di *The Spanish Tragedie* (circa 1588), dramma a forti tinte, che inaugura la serie delle paurose tragedie di vendetta, di orrori e di sangue, insieme col *Tamburlaine* di Marlowe, di cui parleremo fra poco, e con l'*Arden of Feversham* (1586) d'ignoto autore, eccellente dramma realistico, ove si narra l'assassinio di un marito da parte della moglie e del suo amante, mostrando di saper sfruttare un recente fatto di cronaca.

The Spanish Tragedie, che s'ispira a Seneca, del quale Kyd fu grande ammiratore, inizia col suo enorme successo il periodo aureo del dramma elisabettiano ed è uno dei primi lavori in cui appaiono violate le tre famose unità (di tempo, luogo e azione). Il personaggio centrale, Hieronimo, assurge quasi a simbolo di un'umanità dominata dalla passione e dal dolore, ma siamo ancora lontani dalla potenza drammatica e umana dello Shakespeare ed è troppo evidente che l'artificiosità e la retorica concorrono spesso a colmare le lacune dell'introspezione e dell'estro.

George Peele (1558?-97). Fu poeta e commediografo di Corte. I suoi lavori teatrali precedono di poco, in ordine di tempo, quelli del Kyd ma non raggiungono la fama e la popolarità di essi anche per la loro natura più strettamente letteraria. Ispirato dallo Spenser, il Peele operò sulle scene ciò che questi aveva realizzato nella lirica : l'apologia della regina Elisabetta. Nella commedia pastorale The *Arraygnement of Paris* (Il giudizio di Paride, 1581) immagina infatti che Diana, riprendendo il giudizio del principe ellenico, assegni il simbolico pomo alla regina inglese.

Robert Greene (1560-92) fa parte del gruppo degli « University Wits ». Viaggiò in Italia e in Ispagna, risentendo grandemente nelle sue opere l'influsso italiano, condusse poi a Londra vita dissoluta al pari degli amici Peele, Nashe e Marlowe. E' l'autore di una deliziosa commedia *Frier Bacon and Frier Bongay* (Fra Bacon e Fra Bongay, circa 1589), scintillante di comicità, che ha come centro gl'inganni reciproci di due maghi famosi e che fu probabilmente ispirata dal successo del

Doctor Faustus del Marlowe. L'arte del Greene si distingue soprattutto per quella vena di tenerezza e di sentimento sincero che preannunzia l'autore di *Romeo and Juliet;* si può anzi dire che, con le sue sagge, lievi, soavi figure femminili, sia stato, in certo modo, un modello per il suo grande compatriota.

Molto notevoli sono i suoi romanzi in prosa euf uistica, intercalati da fresche liriche sovente di grande bellezza. *Pandosto* (1588), che servì di base allo Shakespeare per il suo *Winter's Tale,* e *Menaphon* (1589), forse il suo capolavoro. In prosa scrisse ancora *Euphues, his Censure of Philautus* (1587), difesa dell'amico John Lyly, e una serie di opuscoli di carattere realistico e popolare del genere « conny-catching » (gabbagonzi), dove descrive i bassifondi di Londra a lui ben noti. Nella bibliografia shakespeariana viene poi citato, insieme al Peele, come il probabile autore dell'*Henry VI*, che, secondo alcuni studiosi, lo Shakespeare avrebbe solo revisionato.

Ma tra gli esponenti del primo teatro elisabettiano la figura più importante è, senza dubbio, quella di CHRISTOPHER MARLOWE (1564-93), considerato come il più grande predecessore dello Shakespeare, sebbene in realtà esattamente coetaneo di questi. La sua vita sfrenata, simbolo dell'ardente giovinezza del tempo in cui visse, fu breve e tempestosa e si concluse tragicamente con un colpo di pugnale infertogli durante una rissa di taverna.

L'opera di Marlowe s'ispira a un concetto pagano della vita che persegue la massima potenza e il massimo godimento attraverso il delitto, l'empietà, l'accumulo di ricchezze, la lussuria; i personaggi dei suoi drammi hanno brame e appetiti giganteschi eccedenti i limiti della normale natura degli uomini. La sua arte è caratterizzata dallo slancio lirico e, a malgrado del gusto dello scrittore per le tinte forti e violente, egli porta sulle scene una passionalità, un senso di vita e di umanità, sia pure abnorme e perverso, che spazzano via i vecchi convenzionalismi, le viete formule retoriche ed invitano alla spontaneità ed alla sincerità gli autori della nuova generazione. Nelle sue mani il verso sciolto diviene uno strumento sempre più agile e duttile che si adatta perfettamente tanto ai più alti voli lirici che alle scene drammatiche più tragiche.

Le opere più importanti del Marlowe sono *Tamburlaine, Doctor Faustus, The Jew of Malta, Edward II.*

Tamburlaine the Great (1587-8), in due parti, è il dramma dell'ambizione umana. Esso ci pone dinanzi ai sogni di grandezza di un pastore scita che dopo aver sconfitto re e imperatori osa sfidare gli Dei e infine muore miseramente. In questo dramma il Marlowe dimostra la sua predilezione per quel teatro passionale, di tipo senechiano, che il Kyd mette

quasi contemporaneamente in voga con *The Spanish Tragedie*, e lo porta grazie alle eccezionali qualità del suo talento a grande dignità artistica. Ecco perchè in Inghilterra viene chiamata « marlowesque » quella arte in cui le passioni umane appaiono apportatrici di desolazioni, di sangue e di dolore (« marlowesque » o « blood-and-thunder » (1) play). Il genere viene ripreso più tardi dal Webster, entra come componente nel teatro alfieriano e appare nel suo ultimo stadio di decadenza nel « grand-guignol » dell'Ottocento francese.

The Tragicall History of Doctor Faustus (1588), di valore assai disuguale, è il dramma della conoscenza umana e del mistero della vita. La fonte è l'identica del *Faust* goethiano (sebbene lo spirito e la conclusione delle due opere differiscano grandemente) e, con probabilità, si riallaccia a quella prima storia di Johann Faust, comparsa a Francoforte nel 1587, dove si narrano le vicende, ormai trasfigurate dalla leggenda, di un famoso ribaldo — dottore, astrologo, chiromante e negromante — realmente vissuto in Germania nella prima metà del secolo XVI.

The Jew of Malta (1589) è uno studio della cupidigia umana che trova il suo centro nella figura di Barabas, un odioso vecchio strozzino, costretto dal governo dell'isola a cedere metà dei suoi beni per pagare il tributo richiesto dai Turchi vincitori. La figura dell'ebreo ha, nel primo atto momenti di intenso fulgore dovuto al suo fiero e sprezzante atteggiamento di fronte alle richieste degli ipocriti governanti; e tale è la luce che da questo atteggiamento si riflette sul personaggio che alla fine del dramma l'orrore per i nefandi delitti da lui commessi viene ad esserne un poco attenuato, quanto basta per farci sentire un senso di pietà per la sua fine raccapricciante, pur nello sdegno e nella soddisfazione del trionfo della giustizia.

La stessa parziale solidarietà, illuminata peraltro da una ben più alta visione della vita, sembra aver animato lo Shakespeare nella trattazione del personaggio di Shylock (il protagonista del *Merchant of Venice*) probabilmente ispirato dal dramma del Marlowe. I soliloqui di Shylock e le sue proteste dinanzi ai giudici ci danno modo di meditare più profondamente sul senso della giustizia umana.

Edward II (1592) è l'ultimo e il più perfetto lavoro teatrale del Marlowe, assai importante anche perchè anticipa i grandi drammi storici dello Shakespeare. Meglio costruito dei precedenti, mostra una più sicura padronanza del dialogo e un più profondo studio dei caratteri. Famosa è in esso la scena veramente patetica dell'assassinio e della morte del frivolo e vizioso sovrano.

---

(1) Letteralmente: « di sangue e di tuono », cioè dramma a forti tinte.

Il Marlowe è poeta lirico di prim'ordine, oltre che nelle parti liriche dei suoi drammi, anche nel poemetto *Hero and Leander*, rimasto incompiuto per la morte dell'autore e più tardi completato in modo mediocre del Chapman. Egli ci ha dato per primo la nozione del genio teatrale inglese, ma la sua fama, della quale era pur così degno, fu assai presto oscurata da quella più universale del suo grande coetaneo.

Nell'epoca elisabettiana grandeggia infatti la figura di William Shakespeare, i cui personaggi non sono già semplici tipi, ma esseri completi sui quali si riflettono i molteplici aspetti della vita reale. Non legato dalle strette regole formali che governano il dramma classico, Shakespeare eccelle nella rappresentazione drammatica e nella creazione dei personaggi; ed essendo poi essenzialmente poeta non perde mai di vista il lato ideale della vita umana, dandoci di questa illuminazioni d'inaspettata bellezza.

SHAKESPEARE.

William Shakespeare nacque a Stratford-on-Avon nell'aprile del 1564. Suo padre era un agricoltore datosi poi al commercio delle pelli, sua madre Mary Arden discendeva da una famiglia di possidenti. Dopo aver goduto per qualche tempo di una certa agiatezza, in seguito ad alcune speculazioni andate male, la famiglia si trovò in difficili condizioni finanziarie, così che il giovane Shakespeare non potè più continuare gli studi.

Nel 1582 egli si sposa con Anne Hathaway, di otto anni più anziana di lui, e sembra che il matrimonio non sia stato felice. Comunque dopo qualche anno Shakespeare se ne va a Londra in cerca di fortuna. Può darsi che l'abbandono della famiglia (gli erano nati intanto tre figli) e la sua partenza per la capitale siano stati determinati dal fatto ch'egli aveva rubato della selvaggina nella riserva di caccia di un tal Sir Thomas Lucy, il quale non cessava di perseguitarlo. A Londra è certamente nel 1592, come lo prova un brano del *Groatsworth of Wit* di Robert Greene, dove il nuovo fortunato drammaturgo viene denunziato come l'attore incolto, l'intruso, l'*Johannes Factotum*, che presume di essere « l'unico scuoti-scena (1) dell'intero paese ».

La sua fama cresce rapidamente. Dapprima semplice attore — probabilmente nella compagnia che godeva della protezione di Lord Strange — egli cominciò presto ad adattare e rimaneggiare vecchi

(1) Shake-scene (= scuoti-scena) evidente gioco di parole col nome del poeta Shake-speare (= scuoti-lancia).

drammi riesumati dalla compagnia, per cimentarsi infine in opere originali.

I due poemetti *Venus and Adonis* (1593) e *The Rape of Lucrece* (1594), dedicati al suo patrono il conte di Southampton, diedero modo allo Shakespeare di mettere in luce le sue qualità di poeta lirico, incontrando subito grande successo presso i contemporanei. Il primo è un poemetto elegiaco, in versi armoniosi e delicati, con scene campestri animate da canti di uccelli, probabilmente concepito e forse almeno in parte composto prima che il poeta lasciasse Stratford. Il secondo ha maggior perfezione formale ma minor freschezza d'immagini.

Molto più importanti artisticamente e per quello che possiamo intuire della storia spirituale del poeta sono i *Sonnets*, pubblicati nel 1609 ma scritti tra il 1592 e il 1600. Questi 154 sonetti, di tipo elisabettiano (1), alcuni dei quali bellissimi, sono dedicati dall'editore a un certo Mr. W. H., nel quale s'è voluto di volta in volta ravvisare Henry Wriothesley (il conte di Southampton), William Herbert (conte di Pembroke) ed altri ancora, senza giungere a una sicura identificazione. Essi sono ispirati per la maggior parte da un diletto amico, che l'autore invita a sposarsi per perpetuare la stirpe, e da una misteriosa dama bruna (dark lady), ardente e torbido amore del poeta. Una nota di pessimismo e di stanchezza risuona in molta parte di questa raccolta, il cui motivo principale è costituito dal trascorrere fatale del tempo che tutto divora e cancella e dall'incombente realtà della morte.

Nell'inverno del 1594 Shakespeare diviene, col probabile aiuto del suo generoso patrono, uno dei comproprietari della compagnia dei Chamberlain's Men (servi del lord ciambellano), che si chiamerà più tardi sotto Giacomo I dei King's Men (servi del re). Nel 1598 la compagnia aprì, come s'è detto, il teatro « The Globe », e i guadagni acconsentirono allo Shakespeare, che fu ottimo uomo d'affari, di acquistare in pochi anni delle proprietà a Londra e a Stratford, dove il poeta fece ritorno verso il 1610, conducendovi vita comoda e serena fino alla morte, avvenuta il 23 aprile 1616.

Almeno a titolo di curiosità facciamo qui menzione della famosa teoria baconiana secondo la quale si vuole rivendicare a Bacon la paternità dei drammi shakespeariani. Le prove addotte, pur ingegnose e interessanti, non sono convincenti; nè offre alcun serio fondamento l'altra teoria secondo la quale i drammi sarebbero da attribuirsi a William Stanley (conte di Derby). E' questa pura alchimia letteraria che può svagare qualche cervello erudito, null'altro.

---

(1) Formati cioè, come s'è detto, di tre quartine e di una coppia finale a rima baciata.

Più importanti ci sembrano le testimonianze di alcuni contemporanei di Shakespeare: Francis Meres nel 1598 in una specie di manuale di letteratura *Palladis Tamia* cita dodici drammi del grande scrittore che chiama « il più eccelso in ambedue i generi (commedie e tragedie) per la scena »; nello stesso anno Richard Barnfield affermava che *Venus* e *Lucrece* hanno posto il suo nome nel libro immortale della fama: John Weever un anno più tardi ci descrive Shakespeare « ammirato per Adone dalle rosee guance, per Romeo, Riccardo ed altri drammi di cui non so il nome »; Ben Jonson lo chiama « Cigno dell'Avon », « possedeva », ci dice « un'eccelsa immaginazione, nobili idee, e un eloquio soave al fluire ».

Quando passiamo a considerare i testi shakespeariani, osserviamo che alla morte del poeta esistevano già una quindicina di in-quarto contenenti una parte della sua opera, testi mediocri, parzialmente ricostruiti a memoria. Nel 1623 fu pubblicata a cura degli attori Heminges e Condell, colleghi dello Shakespeare, la prima edizione in-folio, che è l'autorità principale per quanto si riferisce all'attribuzione dei drammi ivi contenuti.

La successione cronologica dei drammi è stata studiata in epoche diverse da alcuni critici i quali hanno adottato criteri differenti, quali le date delle pubblicazioni, le allusioni ad autori contemporanei o ad avvenimenti di un dato periodo, il progressivo evolversi dello stile, il perfezionarsi della costruzione drammatica, l'uso più o meno frequente di brani in prosa, l'adozione di versi ipermetrici (ottenuti con l'aggiunta di una sillaba non accentata), l'uso della rima, e altri ancora.

Secondo la critica più recente tali criteri possono sì costituire un valido mezzo di controllo, ma non sono da considerarsi definitivi nello stabilire le date da attribuire ai vari drammi.

Dal Chambers (1), uno fra i più autorevoli critici moderni, l'ordine cronologico è fissato come segue:

The Second and the Third Part of King Henry VI, 1590-1.
The First Part of King Henry VI, 1591-2.
Richard III, The Comedy of Errors, 1592-3.
Titus Andronicus, The Taming of the Shrew, 1593-4.
The Two Gentlemen of Verona, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, 1594-5.
Richard II, A Midsummer-Night's Dream, 1595-6.
King John, The Merchant of Venice, 1596-7.
The First and the Second Part of King Henry IV, 1597-8.

(1) E. K. Chambers, *William Shakespeare*, Oxford, 2 vols., 1930.

Much Ado about Nothing, Henry V, 1598-9.
Julius Caesar, As You Like It, Twelfth Night, 1599-1600.
Hamlet, The Merry Wives of Windsor, 1600-1.
Troilus and Cressida, 1601-2.
All's Well that Ends Well, 1602-3.
Measure for Measure, Othello, 1604-5.
King Lear, Macbeth, 1605-6.
Antony and Cleopatra, 1606-7.
Coriolanus, Timon of Athens, 1607-8.
Pericles, 1608-9.
Cymbeline, 1609-10.
The Winter's Tale, 1610-11.
The Tempest, 1611-12.
Henry VIII, Two Noble Kinsmen, 1612-13.

L'intensa attività letteraria di Shakespeare si svolge dunque senza tregua fra il 1590 e il 1613. Essa viene di solito divisa in quattro periodi.

Primo periodo (1590-5). In esso l'autore muove i primi passi, mostrando la sua versatilità e il suo istintivo senso teatrale, e tenta i diversi generi drammatici allora in favore presso il pubblico. Infatti egli tratta: il dramma storico, con le tre parti di *Henry VI*, rifacimento come s'è detto di lavori precedenti, e con *Richard III*, in cui è palese l'influsso del Marlowe; la commedia di derivazione plautiana, con *The Comedy of Errors*, dove ritroviamo i soliti scambi di persona; la tragedia modellata su quella di Seneca, con *Titus Andronicus*, che descrive la terribile vendetta del generale romano T. Andronico per le atrocità commesse dalla regina Tamora contro la sua famiglia; la commedia derivata dalla commedia dell'arte, con *The Two Gentlemen of Verona*, primo esperimento di commedia romantico-sentimentale, e con *The Taming of the Shrew* (La bisbetica domata), probabilmente fondata su di un lavoro precedente (*The Taming of a Shrew*), mentre alcune scene derivano da *I Suppositi* dell'Ariosto; e la commedia di corte, con *Love's Labour's Lost* (Pene d'amore perdute), vivace e artificiale, ricca di dialoghi brillanti e di battute spiritose, che s'ispira al Lyly, facendone talvolta la parodia.

Tutti questi esperimenti ci portano ai primi capolavori. La tragedia *Romeo and Juliet* (Giulietta e Romeo), pur non potendo paragonarsi per intensità drammatica, naturalezza dell'intreccio e caratterizzazione dei personaggi alle grandi concezioni tragiche posteriori, è uno dei più bei poemi d'amore dei tempi moderni. In essa — tra il linguaggio eufuistico e i motti di spirito di Mercuzio e di Romeo — vive della vita immortale dell'arte la figura soave e appassionata di Giulietta,

Il teatro Swan (da un disegno di Johannes de Witt, 1596).

VENVS
AND ADONIS

Vilia miretur vulgus: mihi flauus Apollo
Pocula Castalia plena ministret aqua.

LONDON
Imprinted by Richard Field, and are to be sold at
the signe of the white Greyhound in
Paules Church-yard.
1593

Frontespizio dell'unica copia rimasta della prima edizione di *Venus and Adonis* (Biblioteca Bodleiana, Oxford).

THE
Tragicall Historie of
HAMLET
Prince of Denmarke

By William Shake-speare.

As it hath beene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London : as also in the two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and else-where

At London printed for N.L. and Iohn Trundell.
1603.

Frontespizio del primo in-quarto di *Hamlet* (Q1).

Tav. VIII

con accanto il riuscitissimo personaggio comico della nutrice, e splendono qua e là fulgide gemme di bellezza lirica.

Due nobili famiglie veronesi, i Montecchi e i Capuleti, sono da gran tempo nemiche. Romeo, uno dei Montecchi, s'innamora a un ballo mascherato di Giulietta, che appartiene alla famiglia dei Capuleti. I due giovani sono segretamente sposati da frate Lorenzo. Più tardi Romeo viene bandito dalla città per aver ucciso uno dei Capuleti durante un litigio e Giulietta riceve l'ordine dal padre di sposare il conte Paride. Allora frate Lorenzo, al quale la fanciulla ricorre per consiglio, le suggerisce di prendere un farmaco che le provocherà un sonno profondo in tutto simile alla morte per uno spazio di quaranta ore, durante il quale egli farà avvisare Romeo di ritornare per liberarla dal sepolcro al suo risveglio e condurla con sè a Mantova. Ma il messaggio di frate Lorenzo non viene recapitato a Romeo. Gli giunge invece la notizia della morte di Giulietta ed egli si affretta a tornare a Verona, la vede mentre dorme e crede veramente che gli occhi di lei siano chiusi per sempre. Disperato si avvelena e muore accanto alla fanciulla. Quando Giulietta si desta comprende ciò che è accaduto e si uccide a sua volta col pugnale di Romeo.

Fonte principale del dramma è la novella del Bandello (II, 9), una versione della quale si trova nel *Palace of Pleasure* di W. Painter.

In *A Midsummer-Night's Dream* (Sogno di una notte d'estate), l'altro capolavoro giovanile del poeta, Shakespeare riesce a fondere la nota cavalleresca e fantastica con quella realistico-caricaturale, creando una delle sue commedie più belle per originalità, senso di proporzione e ricchezza di lingua.

Secondo periodo (1595-1600). In questo periodo Shakespeare compone gran parte dei suoi drammi storici, tratti dalle cronache inglesi di Holinshed, i quali sono una mirabile manifestazione di quello spirito patriottico che s'andò affermando sempre più in Inghilterra dopo la vittoria riportata dai marinai della regina Elisabetta sull'Armada spagnola. Questi drammi, come dice lo Schlegel, formano veramente un'epopea nazionale della quale ciascuno è uno splendido canto. Particolarmente in *Henry IV* (I e II parte) e in *Henry V* non si notano più i difetti dai quali non andava esente *Richard III*, tragica e possente figura di usurpatore, ma sbozzata con mano ancora un po' inesperta. Qui l'arte di Shakespeare si palesa di gran lunga superiore. Nell'*Henry IV* appare la panciuta figura del vecchio Falstaff, libertino, vanaglorioso e faceto, dalle battute ricche di squisitissimo *humour*, che ritroveremo poi reso in maniera un po' meno brillante in *The Merry Wives of Windsor* (Le allegre comari di Windsor). In *Richard II* l'influsso del Marlowe è ancora percettibile e il monologo lirico vi predomina; rappresenta la lotta fra due opposti principi politici e l'urto fra il tem-

peramento artistico ma politicamente inetto di Riccardo e il forte senso pratico di Bolingbroke.

Questo è inoltre il periodo delle grandi commedie, caratterizzate da intrecci più complessi e da uno studio più profondo dei personaggi. Furono composti in quest'epoca:

The Merchant of Venice, lavoro tra i più popolari e rappresentati dell'autore, col famoso carattere dell'usuraio ebreo Shylock, una delle prime grandi creazioni shakespeariane, che si leva sul mondo romanzesco degli amori di Porzia e di Jessica, degli scrigni e degli anelli, a tragico rappresentante della tormentata sua razza. Il fatto che Shakespeare riesca a immedesimarsi nei sentimenti degli ebrei, in quell'epoca e per lungo tempo ancora considerati come dei reietti e dei nemici del mondo cristiano, è una prova sia della sua penetrazione dell'animo umano che della sua libertà da certi pregiudizi del tempo.

Antonio, ricco mercante, è pregato dall'amico Bassanio di prestargli tremila ducati per poter chiedere degnamente in isposa la ricca ereditiera Porzia. Antonio, che ha buona parte della fortuna affidata alle sue navi che stanno solcando i mari, li prende a prestito da Shylock, un usuraio ebreo che lo odia per varie ragioni, non ultima il disprezzo che il mercante cristiano gli ha sempre dimostrato. La condizione posta dall'usuraio è che se Antonio non restituirà la somma al tempo fissato dovrà lasciare che egli si prenda una libbra della sua carne. Mentre Bassanio si reca da Porzia, la quale per volere del padre, sposerà quel pretendente che di tre scrigni — d'oro, d'argento e di piombo — sceglierà quello che contiene il ritratto di lei, e avendo successo nella scelta, la sposa, giunge notizia che le navi di Antonio sono naufragate ed egli, scaduto il termine, è chiamato a pagare il suo debito davanti al doge. Porzia si traveste da avvocato e durante il processo gioca Shylock sostenendo la tesi che egli può avere sì la libbra di carne pattuita, ma non dovrà far versare ad Antonio una sola goccia di sangue, di cui non ha diritto, aggiungendo poi che egli pagherà con la sua vita il delitto di aver attentato a quella di un cittadino veneziano. Shylock è condannato ma gli vien fatta grazia della vita purchè dia metà della sua fortuna allo Stato, mentre l'altra metà, assegnata ad Antonio ma da questi rifiutata, andrà a Jessica, la figlia di Shylock, da questi diseredata per esser fuggita da casa e aver sposato il cristiano Lorenzo. Giunge infine la notizia che le navi di Antonio sono salve.

Fonti principali della commedia sono la novella del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino (IV, 1) e la versione di Richard Robinson dei *Gesta Romanorum*.

Much Ado about Nothing (Molto rumore per nulla), in cui viene sfruttato il vecchio motivo dell'amante ingannato da persona che assume l'aspetto della donna amata.

As You Like It (Come vi piace), commedia delicata e piena di brio tratta dal romanzo eufuistico di Thomas Lodge *Rosalynde*: *Euphues*

Golden Legacie (1590), che a sua volta deriva in parte da *The Tale of Gamelyn*, bel racconto in versi un tempo attribuito al Chaucer. Imperfetta nella struttura ma calda e fragrante come una bella giornata di sole primaverile nella foresta di Arden, che ha per sfondo, è forse per questo e per la sicura delineazione dei personaggi — l'esuberante Rosalinda, il buffone di corte Touchstone e il savio e melanconico Jacques — particolarmente cara agli Inglesi.

Le si appaia la *Twelfth Night, or What You Will* (La notte dell'Epifania, o Quel che volete), l'ultima e la meglio costruita delle commedie romantiche, che dimostra appieno la maestria ormai raggiunta dall'autore. L'elemento romanzesco e quello lirico si combinano felicemente col riso e colla nota realistica e talora — come nella soave figura di Viola — con una lieve ombra di mestizia. I personaggi tutti, anche quelli secondari, hanno una loro propria fisionomia, come il romantico buffone Feste, il grottesco Malvolio, l'allegro e astuto beone Sir Toby, fino allo sciocco Sir Andrew e alla scaltra ancella Maria.

Terzo periodo (1600-8). L'inverno del 1600-1 segna una svolta decisiva nel pensiero e nell'arte dello Shakespeare: ai drammi di storia nazionale e alle commedie esuberanti di gaia e spensierata giovinezza e d'amore subentrano le tragedie. Nel poeta è avvenuto un profondo mutamento di cui ci sfuggono le cause contingenti: la consapevolezza del dolore, della malvagità e della follia degli uomini, il travaglio e il disgusto della vita, prevalgono nel suo spirito e colorano di pessimismo le sue opere. E' questa la fase più ricca di potenza creativa, in cui lo scrittore tratta i grandi problemi dell'essere e ciò che vi è di fondamentale e di eterno nella natura umana, raggiungendo la massima intensità tragica.

Hamlet, il primo dei grandi drammi, è essenzialmente una tragedia di pensiero, il più filosofico dei lavori di Shakespeare. L'interesse del dramma s'accentra intorno alla nobile figura dell'enigmatico principe, tipico figlio del Rinascimento, nel cui animo si scontrano e combattono doveri ed affetti opposti e contrastanti, che paralizzano la sua volontà e gl'impediscono l'azione coerente. Accanto a lui e all'indimenticabile Ofelia, vi è tutto un mondo di personaggi magistralmente rappresentati, che conferiscono a questa tragedia della riflessione e della coscienza morale attrattive e varietà di tono tali da renderla il più popolare e forse il massimo tra i capolavori dello Shakespeare.

Il principe di Danimarca Amleto ha la visione dello spettro del padre morto che lo invita a vendicarlo. Da lui apprende che è stato avvelenato dal fratello Claudio, il quale, in seguito, ha sposato la regina vedova, madre di Amleto, ed

è diventato re a sua volta. Il principe promette di uccidere lo zio, ma la sua natura riflessiva e melanconica gli fa ritardare il momento della vendetta. Egli vuole avere la prova della colpevolezza dello zio; invita alcuni attori a dare una rappresentazione davanti al re e dispone perchè venga riprodotta la scena dell'uccisione di suo padre. Il re, che assiste allo spettacolo, pallido e tremante, è costretto a lasciare la sala. La prova è raggiunta; Amleto finge di essere diventato pazzo per nascondere le sue vere intenzioni e il mutamento viene attribuito al suo amore per Ofelia. Invece del re, uccide per errore il padre di lei Polonio, lord ciambellano, che s'era tenuto nascosto dietro una tenda durante un colloquio fra il principe e sua madre. Il re manda il principe in Inghilterra, ma, essendo stata catturata dai pirati la nave che lo portava lontano dalla patria, egli torna in Danimarca dove apprende che Ofelia, impazzita dal dolore per l'abbandono di Amleto e la morte del padre, s'è annegata. Il fratello di lei Laerte, lo sfida a duello. Il re fa avvelenare la punta della spada di Laerte, che ferisce Amleto e l'uccide, dopo che questi ha ucciso il re e ferito mortalmente Laerte. Anche la regina, che aveva bevuto una coppa di veleno fatta preparare dal re per Amleto, muore.

La storia di Amleto è narrata nell'*Historia Danica* (circa 1200) di Saxo Grammaticus. Di essa fu fatta una libera versione dal novelliere francese F. de Belleforest nel quinto libro delle sue *Histories Tragiques* (1570), che quasi certamente lo Shakespeare conobbe. Esisteva pure un dramma precedente sullo stesso argomento, probabilmente del Kyd, designato come *Ur-Hamlet,* non pervenutoci.

Othello è la tragedia della gelosia. In essa vediamo come questa terribile compagna dell'amore possa prevalere su di ogni altro sentimento e annientare una natura forte, semplice e retta come quella del moro. L'autore vi mostra la sua conoscenza del teatro e dell'esigenze del palcoscenico, che trionfa di alcune incongruenze psicologiche, mentre il verso magnifico e sonoro accresce la bellezza e l'efficacia del dramma.

Il capitano moro Otello è riuscito a vincere l'amore di Desdemona, figlia di un senatore veneziano, e l'ha sposata. Iago odia Cassio, un luogotenente che è stato promosso al suo posto, e che è stretto da vincoli di amicizia con Desdemona. Egli cerca allora di suscitare la gelosia di Otello mostrandogli un fazzoletto rinvenuto che il moro aveva dato a Desdemona e che, secondo l'accusa di Iago, questa avrebbe donato a Cassio. Egli continua nel suo perfido piano finchè Otello ordina che Cassio sia ucciso e uccide egli stesso Desdemona soffocandola nel letto. Emilia, la moglie di Iago, comprende finalmente la perfidia del marito e svela ogni cosa ad Otello, il quale prima ferisce mortalmente Iago e poi si pugnala.

Fonte del dramma è gli *Ecatommiti* di G. B. Giraldi Cinzio.

King Lear è la tragedia dell'incomprensione e dell'ingratitudine filiale. L'autore vi considera la possibilità dell'animo umano di sopportare i dolori e ciò che ne venga quando i limiti di tale sopportazione siano superati. Alla malvagità e all'egoismo sfrenato di Gonerilla, di

Regana e di Edmondo si contrappone la bontà improvvida e caparbia di Lear e di Cordelia, e tale è la potenza della tragedia che ci si meraviglia come in essa non sia fatto uso del soprannaturale. La stupenda figura di Lear emerge sulla tempesta delle passioni e degli elementi e fa di quest'opera, grandiosa nello stile e regale nel tono una delle vette più alte del teatro mondiale.

Lear è re di Britannia. La più giovane delle sue tre figlie, Cordelia, si rifiuta di proclamare il proprio amore per il padre nel modo esagerato e falso usato dalle sorelle Gonerilla e Regana. Fra queste due il vecchio re divide il suo regno, ma esse, dopo qualche tempo, lo cacciano di casa in una notte di tempesta, sopraffatto e impazzito dal dolore. Il re di Francia, che ha sposato Cordelia, sbarca in Britannia per ristabilire sul trono il vecchio re. Il fedele Gloucester accusato di complicità coi Francesi è accecato. Gonerilla e Regana s'innamorano del malvagio figlio di lui, il bastardo Edmondo, e Gonerilla riesce ad avvelenare la sorella, ma alla fine si uccide. I Francesi vengono momentaneamente battuti e re Lear e Cordelia sono fatti prigionieri. Edmondo fa strangolare Cordelia e Lear muore di dolore.

La storia di re Lear e delle figlie si trova in Geoffrey of Monmouth, in Holinshed, ed era stata argomento di un dramma preesistente, *Leir*.

Macbeth è il dramma dell'ambizione e del rimorso, l'unica tragedia in cui le passioni non appaiono connaturate alle persone, ma sembrano agire al di fuori e al di sopra di esse, come un fato incombente. La struttura del dramma, incalzante e nervoso (il più breve del gruppo) e il tono della poesia si adattano mirabilmente alla rapidità dell'azione. L'interesse è concentrato quasi esclusivamente nei due personaggi principali, Macbeth e sua moglie. Macbeth, in cui l'ambizione e il rimorso coesistono fin da principio, non può sfuggire alle conseguenze del proprio delitto e viene trascinato inesorabilmente verso la fine che gli giunge come un sollievo. In lady Macbeth invece questi due sentimenti dominano successivamente il suo animo e la fanno dapprima disprezzare gli scrupoli del marito, per poi ossessionarla fino alla follia e alla morte.

Macbeth, generale di Duncan, re di Scozia, ritornando da una spedizione contro i ribelli, incontra tre streghe le quali gli predicono ch'egli diverrà prima « thane » di Cawdor e poi sarà fatto re. Infatti poco più tardi viene avvertito che il re l'ha nominato « thane » di Cawdor. Per questo avverarsi della prima parte della profezia e spinto dalla moglie ambiziosa, Macbeth uccide il re mentre dorme in una stanza del suo castello, dove Duncan era ospite. I figli di Duncan fuggono e Macbeth diventa re. Avendo le streghe predetto al generale Banquo che sarebbe stato genitore di re, Macbeth decide di sopprimerlo col figlio, ma quest'ultimo fugge. Roso dal rimorso e perseguitato da orribili visioni egli ritorna

dalle streghe per sentire quale sorte l'avvenire ha in serbo per lui, ed esse gli assicurano che nessuno riuscirà mai a vincerlo finchè il bosco di Birnam non venga a Dunsinane. Frattanto i delitti e le uccisioni continuano mentre lady Macbeth impazzisce e muore. L'esercito di Malcolm, figlio di Duncan, e di Macduff, « thane » of Fife, dal quale — secondo la predizione delle streghe — il nuovo re doveva guardarsi, attacca quello guidato da Macbeth: passando attraverso il bosco di Birnam ogni soldato stacca un ramo d'albero e tutto l'esercito avanza dietro questo immenso schermo di foglie verso Dunsinane. Macbeth viene ucciso e Malcolm diventa re.

Il dramma è fondato sulle cronache dell'Holinshed.

Le tragedie di argomento romano *Julius Caesar, Antony and Cleopatra* e *Coriolanus,* hanno alcune caratteristiche comuni, che del resto condividono, in parte almeno, con le altre grandi tragedie. Ciascuna di esse ritrae infatti una figura magnanima, colta in un momento critico, quando una debolezza, difetto o incrinatura del carattere basta a provocarne la rovina, nella quale viene travolto anche il mondo che la circonda. Shakespeare ci rappresenta questo mondo, mettendo la sua grande arte all'unisono con la grandezza antica, e ricrea Roma in tutta la sua maestà, sullo sfondo delle terme, dei fori, delle basiliche, anche se essa rassomiglia per certi aspetti assai più a Londra che alla città dei Cesari.

I drammi romani hanno per fonte comune le *Vite Parallele* di Plutarco, nella versione inglese di Thomas North (1579).

Julius Caesar, che precede di poco *Hamlet,* col quale è sovente comparato per l'affinità che la figura di Bruto ha con quella del principe danese, è il migliore dei drammi storici dello Shakespeare e inizia la serie delle grandi tragedie del periodo della maturità del poeta, serie che si conclude degnamente con *Antony and Cleopatra,* tragedia in cui l'amore ha la massima parte e dove troneggia la superba creazione di Cleopatra, e con *Coriolonus,* dove l'autore mette a contrasto l'animo nobile ma accecato dall'orgoglio e dall'arroganza del patrizio romano con la vanità e la volubilità della plebe.

In questo periodo anche le commedie sembrano illuminarsi di sinistri bagliori e si ha l'impressione che in esse l'autore si proponga di mostrare alcuni dei lati più oscuri della natura umana. Ricordiamo in particolare *Troilus and Cressida* e *Measure for Measure,* commedie d'intonazione tragica, molto discusse e discutibili, che hanno tuttavia scene e figure di grande potenza emotiva e drammatica.

Quarto periodo (1608-13). In esso l'animo inquieto del poeta sembra finalmente placarsi ed egli contempla la vita e l'umana fragilità con infinita comprensione e benevolenza, con un indulgente sorriso di carità.

Particolarmente nella commedia *The Tempest*, l'ultimo capolavoro dello scrittore, respiriamo quest'atmosfera più pura e serena, in cui la saggezza trionfa sugl'impulsi delle passioni, inducendo a una calma accettazione del destino, e la tranquillità dello spirito è difesa inespugnabile ai colpi della fortuna e degli uomini. La commedia originalissima — una delle poche di cui non sia stata trovata alcuna fonte importante — ha notevole unità di azione ed è tutta permeata di suggestiva bellezza, mentre i suoi personaggi sono ad un tempo reali e simbolici.

L'azione si svolge in un'isola deserta dove il duca di Milano, Prospero, spodestato dal fratello Antonio, ha trovato rifugio con la figlia Miranda, dedicandosi alla magia. Attraverso l'aria chiara passano bisbigli e mormorii soprannaturali, e Antonio che, per magico potere, vi naufraga insieme al re di Napoli e al di lui figlio Ferdinando, prova un acuto senso di rimorso e desiderio d'espiazione. La commedia finisce lietamente col perdono e la riconciliazione dei due fratelli e col matrimonio di Miranda e Ferdinando.

Appartengono a questo periodo anche *Cymbeline* e *The Winter's Tale*, lavori ineguali e difettosi nella costruzione, ma con episodi di grande bellezza.

Nei suoi drammi, trentasette in tutto, lo Shakespeare adopera il *blank verse*, che adatta magnificamente a tutte le necessità drammatiche, non senza far uso della rima (soprattutto nelle opere giovanili) e ricorrendo spesso ad altri metri per le parti liriche. La prosa è generalmente usata dai buffoni, dalla gente di bassa estrazione e in momenti di particolare intensità tragica.

Ai drammi compresi nel canone shakespeariano e a quelli attribuitigli in tutto o in parte, ai poemetti già ricordati e ai *Sonnets*, bisognerà aggiungere ancora i versi dello Shakespeare contenuti in *The Passionate Pilgrim* (1599), miscellanea di poesie di diversi autori, *A Lover's Complaint*, poesia mediocre la cui attribuzione non è esente da sospetti, e infine *The Phoenix and the Turtle*, breve e oscuro componimento, incluso nel *Love's Martyr*, raccolta poetica a cura di Robert Chester.

In Shakespeare l'originalità non fu tocca dal classicismo. E' vero che al suo tempo le superstiti forme medievali avevano in Inghilterra un rigoglio maggiore che in altri paesi, ma d'altro lato il classicismo era già penetrato e non mancava chi diffondesse una completa teoria del dramma aristotelico con le relative unità. Questa tenace fedeltà alle forme tradizionali, spiegabile in alcuni scrittori popolari con una maggior indifferenza agli influssi dotti, appare a taluno meno chiara in Shakespeare, visibilmente attento alle novità che venivano dall'Italia. Si disse che ciò era dovuto unicamente alla natura del pubblico, il quale s'imponeva all'autore e gl'impediva di seguire i canoni dell'arte ri-

conosciuti dai dotti. Noi pensiamo che questo sia vero solo in parte e che il poeta sarebbe riuscito ad accontentarlo, per esempio, anche con il dramma classico infarcito di cose orribili o fantastiche. Fu invece il suo genio di grandissimo artista che lo portò a non perseverare nel medievalismo nè a uniformarsi al classicismo ma, assecondando i gusti del pubblico, a trovare una via nuova e sua.

Spettava al Lessing di dimostrare per primo come il teatro shakespeariano avesse l'armoniosa unità di un grande poema umano e di una vera opera d'arte. Per la trama dei suoi drammi lo Shakespeare si valse, come abbiamo detto, delle fonti più diverse, ma alla poca originalità nell'invenzione degl'intrecci, corrisponde la massima facoltà creativa e intuitiva che trasforma e rinnova situazioni e figure, concetti e forme. I suoi personaggi, maschi o femmine, magnanimi o vili, re o buffoni, sono concepiti e rappresentati con profondità psicologica e grande potenza drammatica ed egli sembra altrettanto a suo agio nella trattazione del sentimentale, del tragico e del comico, nella fantasia poetica e nello studio dei caratteri.

Contrariamente agli scrittori contemporanei anche maggiori, i quali danno ai personaggi che mettono sulla scena statura e passioni sovrumane o comunque esagerate, arbitrarie e teatrali (miranti cioè principalmente all'effetto) e solo di rado riescono a infondere loro vita e verità ad un tempo, Shakespeare ci rappresenta gli uomini quali sono realmente, con i loro vizi e le loro virtù, creature complesse, piene di inspiegabili contraddizioni, i cui istinti si sviluppano naturalmente e che agiscono secondo i propri appetiti.

Egli crea un intero mondo di esseri umani, che hanno una vitalità superiore a quella di molte persone che ci stanno d'intorno, di una vastità e varietà tale da far apparire limitata e monotona l'opera di qualsiasi altro scrittore per grande che sia.

S'è spesso parlato della filosofia di Shakespeare, ma in realtà egli non è un filosofo: ebbe un genio eminentemente drammatico e maggior attitudine alla intuizione poetica e immediata delle cose che non all'esercizio di un'indagine metodicamente speculativa. Perciò nella sua opera non troviamo una concezione completa e logicamente sviluppata della vita o dell'al di là, che trascenda compendiandola quella delle sue creature, ma cogliamo invece quella caratteristica « flessibilità spirituale » che gli consente di suggerire ai suoi personaggi le più acute osservazioni a sostegno dei loro interessi o delle loro passioni. Ognuno di essi giudica il mondo dal suo punto di vista e spesso si esprime in termini pieni di profonda verità.

Vano sarebbe il voler ricondurre a sistema le innumerevoli riflessio-

ni del poeta, meravigliose per il sentimento che le ispira e per la poesia con cui sono espresse, ci basti poter dire che nella sua opera noi vediamo continuamente proposti gli eterni problemi del bene e del male, della vita e della morte, quel mistero dell'essere che travaglia da millenni il cuore degli uomini ed è fonte immortale di poesia.

CONTEMPORANEI E SUCCESSORI DELLO SHAKESPEARE.

Durante la prima metà del secolo XVII una considerevole quantità di letteratura drammatica viene prodotta in Inghilterra. Tra i contemporanei e successori dello Shakespeare vi sono parecchi scrittori di prim'ordine, come Chapman, Dekker, Heywood, Jonson, Middleton e Webster, accanto a numerosissimi altri, dei quali potremo nominare soltanto i più importanti, che hanno pregi e qualità spesso uguali o di poco inferiori a quelle dei precedenti.

Il primo posto tra gli autori di questo periodo spetta a Ben Jonson (1573?-1637). Egli lottò contro la tendenza romantica (1) del suo tempo, seguita dall'amico Shakespeare, e sostenne, coerente nella sua produzione, la necessità di ritornare alla concezione classica del teatro, seguendo il principio delle tre unità per cui in un dramma si doveva rappresentare un'unica azione, in un unico luogo, senza interruzione di tempo.

La dottrina delle tre unità, che era stata attribuita inesattamente ad Aristotele, conferendole così maggior valore, fu seguita dai drammaturghi francesi, i quali consideravano barbaro il teatro inglese. Anche a Shakespeare, come s'è detto, fu rimproverata questa indipendenza dalla tradizione classica.

Scolaro del dotto archeologo William Camden, che lo fece educare a sue spese, ed egli stesso uno dei maggiori dotti del tempo, il Jonson fu soldato in Fiandra, poi attore e drammaturgo a Londra, dove condusse vita movimentata con alterni periodi di prosperità e miseria, ponendosi contro corrente colla sua massiccia personalità e la sua indole arrogante e battagliera, che gli procurò dispute e duelli non soltanto letterari. Egli iniziò un'era di maggior coscienza critica e artistica, esercitando dalla « Mermaid Tavern » una specie di dittatura letteraria,

(1) Gl'Inglesi danno un significato più vasto di noi alla parola « romantic » Essa, in arte, sta a significare la ribellione agli schemi e il trionfo della fantasia e dell'estro che rinnovano un clima e affermano una personalità. Per questa ragione troviamo il termine largamente usato nelle storie della letteratura prima ancora dell'800 ch'è il secolo del romanticismo per antonomasia.

che ha delle analogie con quella esercitata nel Settecento dal suo omonimo Dr. Johnson, del quale ebbe pure la fortuna di trovare, nella persona del poeta scozzese Drummond e in altri ancora, chi si facesse un vanto di raccogliere la sua conversazione.

La prima commedia notevole da lui prodotta è *Every Man in his Humour* (1), recitata nel 1598, stampata nel 1601 e riveduta nel 1616, sostituendo molto opportunamente Londra a un ambiente italiano immaginato (Firenze). In essa pone in ridicolo la gelosia di un marito esasperato da una serie di equivoci, creando nel personaggio di Bobadill uno dei suoi migliori caratteri. Indipendentemente dai pregi artistici, la commedia è importante per il prologo (1616), che contiene una esposizione delle teorie del Jonson sull'arte drammatica, dove dice fra l'altro, con evidente allusione allo Shakespeare, di non capire come si possa pretendere di rappresentare « con l'aiuto di tre spade rugginose e qualche parola sesquipedale » le lunghe guerre fra la casa di York e quella di Lancaster. *Every Man in his Humour* fu rappresentato per la prima volta dalla compagnia di cui faceva parte lo Shakespeare ed ebbe successo immediato.

Le intenzioni satiriche della musa del Jonson divengono più evidenti in *Every Man out of his Humour* (1599), commedia caricaturale assai debole e lenta, e in *Cynthia's Revels* (1600), ancor meno interessante dal punto di vista artistico e dove la satira semi-allegorica degli « umori » di corte acquista il carattere di un attacco personale, per trasformarsi addirittura in libello nel *Poetaster* (1601), risultato di una disputa coi poeti Marston e Dekker (2). Questa commedia tuttavia è migliore delle precedenti e l'autore vi tenta una vera e propria ricostruzione storica dell'ambiente letterario alla corte dell'imperatore Augusto.

A queste commedie aristofanesche seguono i quattro capolavori della maturità del poeta, *Volpone*, *Epicoene*, *The Alchemist* e *Bartholomew Fayre*. Il Jonson contrappone alla commedia romantica, che accusa di essere informe, improbabile e priva d'insegnamenti morali, la pro-

---

(1) La parola « humour », che trova oggi il suo equivalente nella voce italiana « umorismo », aveva in Inghilterra tra la fine del secolo XVI e il principio del XVII un altro significato ora scomparso, quello di « impulso predominante », derivatole dalla teoria medica secondo la quale le qualità fisiche e mentali dell'uomo erano determinate dal prevalere di uno dei quattro « umori » o fluidi cardinali che costituivano il corpo: sangue, flemma, collera, malinconia. Conseguentemente la traduzione esatta del titolo dovrebbe essere « Ogni uomo nel suo impulso », avendo la parola temperamento anche da noi significato più vasto e complessivo.

(2) Il Dekker, forse aiutato dal Marston, ritorse la derisione nel *Satiro-Mastix* (1601).

pria commedia, classica nella forma, studiosa dei tipi reali e intesa a riformare col ridicolo i costumi. Perciò, pur precorrendo la commedia di carattere, essa conserva senza volerlo alcunchè della *morality*, e i suoi personaggi — limitandosi lo scrittore nello studio dei tipi umani a metterne in rilievo l'impulso predominante (humour) — hanno sovente qualcosa di meccanico e di schematico che li fa rassomigliare a fantocci piuttosto che a persone reali. Malgrado ciò queste commedie per la ricchezza inventiva, per la solidità con cui sono costruite e la coscienza artistica che le informa, sono tra le migliori del periodo e seconde soltanto a quelle dello Shakespeare.

Volpone, or The Fox (1605), forse il lavoro più popolare dello scrittore, è la storia di un ricco e avido veneziano, Volpone, attempato e lussurioso, che approfitta vergognosamente dell'ingordigia ipocrita di un gruppo di parenti e di amici, in triste gara di adulazioni, doni e favori, intorno al suo capezzale di finto morente. Scritto in versi sciolti vigorosi e fluidi, questo studio della cupidigia umana, è la satira più mordace e spietata che sia uscita dalla penna del Jonson ed ha una grandiosità di contrasti di luci e di ombre degna di un Rembrandt.

Epicoene, or The Silent Woman (1609) è una commedia in prosa ben costruita, piena di comicità e di situazioni inaspettate. In essa il protagonista, Morose, è un vecchio monomaniaco il cui impulso predominante consiste nell'assoluta intolleranza per ogni genere di rumori.

The Alchemist (1610), scritto interamente in *blank verse*, è la più curata e la più perfetta delle commedie del Jonson. Vi fanno le spese i ciarlatani imbroglioni da un lato e i creduli imbrogliati dall'altro. Satira gustosa di un atteggiamento umano di ogni tempo è perciò ancor oggi attuale. I caratteri vi sono resi magistralmente, specie Sir Epicure Mammon e i due ipocriti puritani.

Anche nella commedia seguente *Bartholomew Fayre* (1614), in prosa chiara e spigliata, ritroviamo satireggiati i puritani, dei quali lo scrittore espone l'ipocrisia e le stravaganze. Difettosa nella costruzione, questa commedia è una pittura impareggiabile delle classi inferiori della Londra elisabettiana ed ha della fiera che rappresenta tutta l'animazione, l'allegro trambusto e l'esuberante grossolanità.

Il Jonson compose anche due tragedie *Sejanus* (1603), recitata senza successo dalla compagnia di Shakespeare, e *Catiline* (1611), inferiore alla precedente, che si contrappongono per la rigida struttura classica alla produzione del tempo. Costruite con scrupolosa cura e preparazione storica possono destare l'ammirazione del lettore dotto pel vigore intellettuale e la dottrina di cui danno ampia testimonianza, ma

la loro fredda austerità e le lunghe tirate uggiose non potranno mai interessare il pubblico di un teatro.

Ben Jonson tradusse l'*Arte poetica* di Orazio e fu felice creatore di molti *masks*, composizioni drammatiche, coreografiche e musicali, di carattere allegorico o mitologico rappresentate con scenario sfarzoso da speciali attori mascherati, assai in voga a corte e nelle case patrizie inglesi del tempo, il più splendido dei quali è *The Masque of Queens* (1609). Notevole pure la sua vasta produzione poetica non teatrale, spesso di derivazione classica, compresa nelle raccolte *Epigrams* e *The Forest*, incluse nell'in-folio del 1616, e nella raccolta *The Underwoods*, pubblicata postuma.

Dopo un lungo periodo di silenzio il Jonson riprese nel 1625 a comporre commedie, che non mancano di qualità ma che sono nel complesso inferiori alle precedenti. Tuttavia l'artista in lui non era morto, come prova *The Sad Shepherd*, bella commedia pastorale di Robin Hood, rimasta incompiuta, delicata, fantasiosa e ricca di sentimento della natura, quale non ci saremmo aspettati da questo corpulento e arrabbiato scrittore satirico.

George Chapman (1559?-1634), poeta notevole ma senza alcuna speciale inclinazione per il teatro, cominciò un po' tardi a scrivere commedie e drammi, essendo quella la più popolare forma di espressione del tempo, ma la sua fama è legata soprattutto alla sua magnifica versione dei poemi omerici, dell'*Iliade* in particolare.

Nei poemi *The Shadow of Night* (1594), volume di versi sacri, e *Ovid's Banquet of Sense* (1595) egli preannunzia la maniera metafisica che caratterizzerà i suoi lavori tragici. Tra le commedie, notevoli per il brio e la freschezza più che per la delineazione dei personaggi, ricordiamo *All Fools* (1605), *Monsieur d'Olive* (1606) e *The Gentleman Usher* (1606), la migliore.

Le sue tragedie più importanti sono *Bussy d'Ambois* (1607), *The Conspiracie and Tragedie of Charles, Duke of Byron, Marshall of France* (1608) e *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613), che hanno per sfondo la storia di Francia, modificata però liberamente dalla fantasia del poeta. Il Chapman è stato di recente arbitrariamente accostato al Dostoievskij per quella tendenza a far pensare e parlare i suoi personaggi come se vivessero in un mondo diverso da quello rappresentato. Inutile dire che la genesi di questo contrasto è ben diversa nell'autore russo e che il Chapman, saturo e inebriato di classicità e di cultura greco-romana, intese solo trasfondere nei caratteri lirici e passionali (di tipo marlowiano) delle sue tragedie, le più tipiche correnti del pensiero antico.

Thomas Dekker (1570?-1641?) fu commediografo di facile vena, ma non privo di personalità. Scrittore popolare e spontaneamente romantico, ebbe istintivo il senso del teatro, unito alla grazia, alla freschezza e all'ottimismo, che una vita di stenti, di lavoro frettoloso e mal retribuito e di prigione per debiti non riuscirono a cancellare.

Egli porta sulle scene, come il Jonson, la vita scapigliata ed allegra della vecchia Londra e un po' della « human sympathy » del Chaucer riaffiora nei dialoghi dei suoi personaggi, generalmente figure di artigiani e di borghesi. In *The Shoemaker's Holiday* (1599), commedia ispirata dal *Gentle Craft* di Thomas Deloney (specie di storia della corporazione dei tessitori e dei calzolai), sono rappresentate le vicende del calzolaio Simon Eyre, che diventa sindaco di Londra, attraverso una serie di gustosissime scene. L'*Old Fortunatus* (1599?) è una commedia slegata ma non senza qualità poetiche, particolarmente nella scena iniziale.

Maggior profondità e studio dei caratteri troviamo in *The Honest Whore*, in due parti, alla prima delle quali (1604) collaboro il Middleton, mentre la seconda e di gran lunga la migliore (1630) è con tutta probabilità opera del solo Dekker. E' la storia di una cortigiana, Bellafront, redenta dall'amore, che resiste poi ad ogni tentativo di farla tornare sulla via del peccato, aiutata in ciò dal vecchio padre, uno dei primi e più riusciti ritratti di burbero benefico. La commedia ha pregi notevoli, scene di grande efficacia, dove il realismo accresce il patetico delle situazioni, e motivi nuovi che ritroveremo solo molto più tardi.

Poeta ispirato nelle liriche delle sue commedie, il Dekker è notevole anche come prosatore. Il suo *The Guls Horne-booke* (1609), racconto ironico e satirico in cui si insegna a un giovane campagnolo appena giunto a Londra come deve comportarsi per divenire un uomo alla moda (1), è un quadro vivace e pittoresco della Londra di Giacomo I, scritto in una prosa eccellente.

Thomas Heywood (1575?-1650?) fu attore e uno dei più prolifici commediografi dell'epoca elisabettiana e giacobita. Si vantò di aver messo mano o almeno un dito in più di duecento commedie, una ventina delle quali ci sono rimaste. Trattò tanto il dramma romantico, che la commedia di costumi e la farsa, ma la sua produzione è troppo legata al gusto del tempo, specie a quello popolare.

Privo di vena lirica, non si distingue neanche per capacità costruttiva o come caratterizzazione dei personaggi, pure sa creare a volte con spontanea semplicità situazioni drammatiche e scene intensamente emo-

(1) Nella prima parte imita il *Grobianus* (1549) dello scrittore germanico F. Dedekind, che derivò il personaggio dal *Narrenschiff* del Brant.

tive. Così ci ha lasciato nel suo capolavoro *A Woman Kilde with Kindnesse* (Una donna uccisa con cortesia, 1603) il più bel dramma domestico del tempo, che ci fa pensare a Ibsen per la trattazione del problema sentimentale. Non vi troviamo nè scene spaventose, nè spargimenti di sangue, bensì lo spettacolo toccante di una vita e di una felicità distrutte da una donna che ha peccato senza essere cattiva e che il rimorso uccide.

John Marston (1575?-1634) era figlio di un'italiana. La sua carriera drammatica fu di breve durata, chè questo scrittore cinico e sboccato, di talento satirico e comico più che tragico e dallo stile turgido e contorto fino all'astruseria, si convertì e abbandonò presto il teatro per divenire un oscuro prete di campagna.

I suoi primi drammi *Antonio and Mellida* (1600), col seguito *Antonio's Revenge*, d'ambiente italiano (la rivalità fra Genova e Venezia) e di valore assai scarso, ci riportano alla tragedia senechiana e marlowiana pel loro carattere violento e melodrammatico. Più notevole la tragicommedia *The Malcontent* (1601?), mal costruita ma ricca di forza, di varietà e di situazioni interessanti che altri sfrutterà più tardi, nella quale il protagonista Malevole — il più riuscito dei personaggi del Marston (di solito alquanto legnosi) — è una specie di Amleto che inveisce contro la società e la vita con slanci di lirico sarcasmo. Migliore la costruzione di *The Dutch Courtezan* (1604?), commedia a lieto fine, con un intreccio serio e uno buffonesco, che mira nel complesso a divertire e vi riesce.

Il suo maggior titolo alla fama sta forse nell'aver partecipato col Jonson e col Chapman alla composizione di *Eastward Hoe* (1605), commedia vivace e ben proporzionata, che ci offre un quadro realisticamente colorito e animato della Londra del tempo. Non è possibile precisare la parte che spetta a ciascuno nella divertente commedia, in cui le qualità dei tre scrittori appaiono esaltate e i loro difetti attenuati, mentre i personaggi, soprattutto quelli viziosi, vi sono disegnati con maestria. Del Marston sono con probabilità, oltre all'intreccio, le allusioni satiriche ai cortigiani scozzesi di Giacomo I, che fruttarono agli autori un breve periodo di prigione.

Al Marston e alle tragedie di vendetta e di sangue si ricollegano due foschi drammi di Cyril Tourneur (1575?-1626), il cui macabro ingegno illumina di sinistri bagliori fantastici un mondo di corruzione e di delitti. Essi sono *The Revenger's Tragedie*, pubblicato anonimo nel 1607, e *The Atheist's Tragedie* (1611), di pregio molto inferiore.

The Revenger's Tragedie ha per sfondo l'Italia, concepita allora dagli Inglesi come la terra delle passioni sfrenate e delle peggiori efferatezze, e per argomento la vendetta di Vendice sul duca della città

che gli ha avvelenato la fidanzata, e sul figlio di questi, Lussorioso, che voleva sedurgli la sorella, la casta Castiza. I personaggi, dal nome simbolico, sono schematici e monocordi, ma il dramma, scritto con stile rapido e sapiente uso degli effetti teatrali, ha una potenza e un'intensità tragica che influiranno sull'opera del Webster.

La stessa cupa visione di una vita spietata, crudele e corrotta, unita però a una più alta concezione tragica e a superiori qualità poetiche, troviamo in JOHN WEBSTER (1575?-1625?), che occupa tra i successori dello Shakespeare un posto di particolare importanza. Le due tragedie a cui deve la fama *The White Divel, or Vittoria Corombona* (circa 1611) e *The Dutchesse of Malfy* (circa 1614), entrambe d'ambiente italiano, seguono la tendenza marlowiana per il « blood-and-thunder play » caratteristica dell'epoca, tuttavia lo sfruttamento del gusto popolare e gli espedienti propri di un'arte inferiore sono riscattati da una vena di amara ironia, da misteriose rispondenze e presagi, dalla poesia di tristezza e di morte che aleggia nei suoi drammi e compenetra la natura stessa dei personaggi, creando un'atmosfera di fatalità tragica che, unita alle qualità stilistiche, contribuisce a dare un tono di nobiltà all'insieme, tenendolo spesso lontano da quel senso di ridicolo e di grottesco cui va inevitabilmente incontro la tragicità retorica.

The White Divel (Il diavolo bianco) è una storia di lussuria e di delitti, ispirata alle vicende fortunose della vita della bellissima Vittoria Accoramboni, che lo scrittore ricrea liberamente, pur senza discostarsi di molto dalla realtà. Webster fa della protagonista una creatura ardente e indomita, ambiziosa e senza scrupoli, che in vita e in morte non arretra davanti al proprio destino, fino ad esserne travolta.

La stessa atmosfera d'odio e di vendetta ritroviamo in *The Dutchesse of Malfy* (La duchessa d'Amalfi), tragedia della virtù perseguitata, che ha come fonte principale una novella del Bandello (I, 26), compresa nel *Palace of Pleasure* del Painter. Il fascino meridiano di Vittoria Corombona trova riscontro in quello crepuscolare, ma non meno avvincente, della duchessa d'Amalfi, giovane vedova che s'innamora del suo maggiordomo, il virtuoso Antonio, e lo sposa segretamente contro la volontà dei fratelli, i quali si vendicano spingendo la donna, attraverso torture morali e scene d'orrore, alla disperazione e alla morte per mano dei sicari di Bosola, riuscita variante del personaggio shakespeariano di Iago.

Gli altri lavori teatrali del Webster, composti in collaborazione o da solo, non presentano interesse artistico.

Meno personale è l'arte, quant'altre mai spontanea e incurante, di THOMAS MIDDLETON (1570?-1627), uno dei più duttili e versatili dramma-

turghi del tempo, che collaborò, oltre col Dekker, con molti altri, sicchè non sempre si può distinguere il suo apporto da quello dei vari contributori. Grande conoscitore anch'egli di Londra, della quale fu cronologo e scrittore municipale di « masks » e di « pageants », compose tra il 1604 e il 1612 una serie di commedie farsesche di vita cittadina, sapide degli ingredienti cari al gusto popolare e bonariamente satiriche, in cui l'intento morale è appena adombrato, tra gli scherzi licenziosi e i motti salaci. Le migliori di esse sono *A Trick to Catch the Old-one* (1606.), *A Mad World, My Masters* (1606?) e *A Chast Mayd in Cheape-side* (1611).

Voltosi quindi al dramma vi mostrò una forza insospettata, tanto che qualcuno lo ha avvicinato allo Shakespeare, ed effettivamente nelle sue due tragedie più note *Women beware Women* (1612?) e *The Changeling* (1623?), si rivela un profondo conoscitore del cuore umano, specie di quello femminile.

In *Women beware Women* il Middleton narra la storia di Bianca Cappello, rappresentandola all'inizio come una giovane sposa pura e innamorata, il che dà risalto anche maggiore alle scene seguenti di corruzione e di delitti.

The Changeling (1) è il suo capolavoro e il frutto migliore della collaborazione durata più anni coll'attore e commediografo William Rowley, il quale probabilmente contribuiva nelle parti comiche. Nel dramma, Beatrice-Joanna istiga l'avventuriero De Flores, la cui anima nera si consuma di passione per lei, a sbarazzarla di un fidanzato impostole dal padre e viene a trovarsi dopo il delitto, con suo orrore, in potere di quella creatura malefica che la ricatta, la domina e la precipita sempre più in basso. La complessa personalità di quest'ennesimo ribaldo del teatro elisabettiano e il graduale sviluppo del carattere di Beatrice sono degni d'un grandissimo artista; ed è da rimpiangere che alla rude genialità di questo scrittore, tra i più vicini a noi per la sua penetrazione psicologica e l'assenza di enfasi, sia mancata una più sicura coscienza letteraria ed artistica a dare maggiore omogeneità alla sua produzione, guasta da gravi mende e straordinariamente disuguale anche per un elisabettiano.

Degni di particolare menzione sono anche i due drammaturghi Francis Beaumont (1584?-1616) e John Fletcher (1579-1625), che per aver vissuto per un periodo insieme, scrivendo in collaborazione alcune delle loro opere migliori, sono quasi sempre presentati in coppia nei testi di storia letteraria.

---

(1) Non è facile rendere soddisfacentemente in italiano il titolo di questo dramma. Il Rebora nella versione fattane in *Tragici elisabettiani*, Milano, Garzanti, 1946, traduce: *I dissennati*.

Rappresentazione di *A Midsummer-Night's Dream.*

Rappresentazione dell'*Henry IV* (Old Vic Company, London).

William Shakespeare.

Francis Bacon.

Ben Jonson.

John Donne.

Dell'ampia raccolta di drammi pubblicati sotto il binomio di Beaumont e Fletcher nell'in-folio del 1647 e poi ancora nel 1679 (quest'ultima la più vasta dell'epoca, comprendendo oltre cinquanta lavori), soltanto sei o sette furono in realtà scritti in comuni dai due amici, altri due spettano interamente o sostanzialmente al Beaumont, sei interamente o sostanzialmente al Fletcher, e il resto alla collaborazione di questi con diversi scrittori, in particolare col Massinger (1).

Appartengono al solo Beaumont, che dei due autori sembra il più dotato d'invenzione e di genio drammatico, *The Woman Hater* (Il misogino), composto intorno al 1606, e *The Knight of the Burning Pestle* (Il cavaliere del Pestello Ardente, circa 1607), commedia brillantissima, in stile eroicomico, nella quale si mette in ridicolo la passione dei bottegai londinesi per il mondo cavalleresco (2), facendo contemporaneamente la parodia della commedia di Thomas Heywood *The Foure Prentises of London.*

Tra le commedie romantiche, vivaci e spiritose, appartenenti al solo Fletcher, ricordiamo in particolare *The Faithfull Shepheardesse* (La pastora fedele, 1608?), dramma pastorale derivato dal *Pastor fido* del Guarini, di tono tra l'elegiaco e il fiabesco, scritto in uno stile scorrevole e di così raffinata melodia che lo stesso Milton non disdegnerà d'imitare nel suo *Comus* e che preannunzia il gusto dei romantici e dei simbolisti.

I più notevoli drammi scritti in collaborazione dai due autori sono *Philaster* (1610), tragicommedia romantica e sentimentale, ricca di bellezze poetiche, che ricorda nell'intreccio la shakespeariana *Twelfth Night; The Maides Tragedy* (circa 1611), considerata la loro migliore tragedia, non tanto per la caratterizzazione dei personaggi (poco convincente persino nella protagonista, Evadne, che con fiera risoluzione e odio improvviso uccide il re suo seduttore), quanto per il susseguirsi di situazioni tragiche abilmente condotte e per l'armonioso fluire dei versi; e *A King and no King* (circa 1611), tragedia quasi altrettanto degna, almeno dal punto di vista estetico.

In queste opere essi rivelano una grande conoscenza del palcoscenico, il gusto signorile e la loro modernità, sostituendo alla tragedia la tragicommedia e alla satira aristofanesca la commedia di costume,

(1) Questa assegnazione è dovuta a E. K. Chambers in *The Elizabethan Stage*, Oxford, voll. 4, 1923. Essendo fondata, nei riguardi di Beaumont e Fletcher, non su differenze di tono, di stile o di spirito — non chiaramente apprezzabili tra i due — ma sulla diversa versificazione da essi usata, va accolta con la cautela con cui l'illustre critico la propone.

(2) Pertanto questa commedia costituisce il corrispondente inglese del *Don Chisciotte* del Cervantes, allora da poco pubblicato.

attenuando sovente le scene di terrore e di pietà nel patetico e nel sentimentale e i discorsi apertamente osceni nell'allusione indecente.

Il Fletcher collaborò inoltre con altri scrittori, tra i quali lo Shakespeare, in *Henry VIII* (1612-3) e *The Two Noble Kinsmen* (1612-3), e il Massinger, in parecchie buone commedie e tragedie. Egli rappresenta il principale legame tra il teatro elisabettiano e quello della Restaurazione.

Philip Massinger (1583-1640?). Dominò le scene dopo il Fletcher per il numero e il valore dei suoi drammi, pur non avendo del maestro nè lo spirito brillante nè le qualità liriche e poetiche. Era tuttavia uomo esperto di teatro e i suoi intrecci sapientemente costruiti, malgrado il loro scioglimento a sorpresa, non offendono di solito la verisimiglianza. Il suo stile corretto e robusto non manca di eloquenza e la versificazione, quantunque monotona, è ben sostenuta.

Dopo aver collaborato col Fletcher, scrisse insieme al Dekker *The Virgin Martyr* (1620?), dramma assai notevole di soggetto cristiano, dove il suo nome figura per la prima volta.

Nelle sue commedie prevale la satira di tipo jonsoniano, in cui i vizi vengono scoperti e denunziati senza pietà, e l'autore vi dimostra con attacchi personali e sollevando questioni di carattere sociale, religioso e politico, quale fosse la sua forza intellettuale e morale, la serietà e la nobiltà dei suoi intenti e il suo grande coraggio. Le migliori di esse sono *The City Madam* (1619?) e *A New Way to Pay Old Debts* (1625?), il più popolare dei suoi lavori, rappresentato sulle scene fino alla fine del secolo scorso, offrendo una magnifica parte all'attore che impersona il protagonista, Sir Giles Overreach, figura di usuraio rapace e ambizioso, che raggirato e smascherato finisce coll'impazzire.

Il Massinger prediligeva fra le sue tragedie *The Roman Actor* (1626), dramma della lussuria e della crudeltà imperiali, modellato sul *Sejanus* del Jonson, che supera per varietà di interesse, e dove si fa un uso altamente drammatico dell'espediente della commedia entro la commedia. Noi preferiamo ad essa *The Maid of Honour* (1622?), tragicommedia armoniosa nella struttura e nobilmente concepita, con emozionanti scene d'amore e di guerra, che si accentrano intorno alla figura dell'eroina, Camiola, il più vivo personaggio femminile dello scrittore, malgrado una certa teatralità.

John Ford (1586-1639?) mostra entro limiti più ristretti maggior individualità del contemporaneo Massinger. Fatalista, di sensibilità malsana e convinto che la passione possa giustificare qualsiasi cosa, egli è attratto dai pervertimenti e dalle situazioni inusitate ed eccezionali. In ciò si mostra un decadente, tuttavia è poeta vero e artista coscien-

zioso, privo di enfasi, dotato d'impeto lirico e d'introspezione psicologica, uniti alla sobrietà e all'armonia dello stile.

Delle sue opere, scritte dapprima in collaborazione e più tardi da solo, due si levano sulle altre e costituiscono i suoi titoli alla gloria *The Broken Heart* (Cuore infranto) e *Tis Pitty Shees a Whore* (Peccato che sia una sgualdrina), entrambe pubblicate nel 1633.

Artista versatile ma di merito inferiore ai precedenti è James Shirley (1596-1666), che non ebbe la forza d'imprimere nuova vita ai motivi convenzionali del teatro elisabettiano. Le sue tragedie più note *The Traytor* (1631) e *The Cardinall* (1641) risentono l'influsso rispettivamente di Tourneur e di Webster. Migliori le commedie romantiche, come *The Young Admirall* (1633) e *The Imposture* (1640), e di costume come *The Wedding* (1626), *Hyde Park* (1632), *The Gamester* (1633) e soprattutto *The Lady of Pleasure* (1635), nelle quali mostra genuina comicità sia nell'invenzione dei caratteri che nelle situazioni.

Ford e Shirley chiudono non soltanto idealmente ma anche storicamente la serie dei grandi drammaturghi elisabettiani. Idealmente, perchè nei loro lavori sono evidenti quei segni di decadenza morale, quel prevalere della voga sull'ispirazione e della licenziosità sulla poesia contro cui s'addensavano sempre più le ire dei puritani, storicamente, perchè per l'appunto nell'anno 1642 il Parlamento ordinava la chiusura dei teatri, considerati come « nefaste scuole d'immoralità ».

Dalla data suddetta la tradizione teatrale inglese subisce un periodo d'interruzione; essa riprenderà più tardi, seguendo nuove rotte, durante la Restaurazione monarchica successiva alla Commonwealth (1660).

VII

L'EPOCA GIACOBITA E LA CORRENTE PURITANA

L'epoca giacobita (1) non comporta un immediato mutamento di tendenze rispetto all'epoca elisabettiana; essa rappresenta la continuazione e in parte il compimento degl'ideali di vita e dei modelli d'arte fioriti durante il regno della grande regina. E' questa l'ultima fase della Rinascenza inglese, tanto è vero che gran parte della produzione dei poeti e degli scrittori di natura e temperamento squisitamente rinascimentali — come Shakespeare, Chapman, Daniel, Drayton ed altri ancora — appartiene a questo periodo. Durante il regno del primo degli Stuarts si comincia tuttavia a determinare un senso di reazione, uno stato d'animo che s'intensifica con l'andar degli anni e non tarda a manifestarsi nelle opere letterarie, anzitutto nella poesia.

Infatti, forse per un fenomeno di stanchezza conseguente alla lunga e intensa esaltazione lirica dei decenni precedenti, o piuttosto per il senso di profonda delusione che dopo l'ascesa al trono di Giacomo I s'impadronisce delle masse e più ancora degli spiriti eletti che s'erano nutriti degl'ideali di libertà e di grandezza propugnati dalla Riforma, l'entusiasmo, la prorompente vitalità degli Elisabettiani cominciano a venir meno e sono gradualmente sostituiti da un grigio tono di scetticismo e di malinconia. All'impeto e alla freschezza dell'ispirazione susseguono i languori e gli artifici della decadenza, ciò che noi oggi chiameremo crepuscolarismo, il quale, come osserveremo più oltre, si riflette nelle liriche dei « cavalier poets » da un lato e dei « metaphysical poets » dall'altro.

L'assenza di spirito riformistico in Giacomo I, dovuta a quell'inscindibilità tra aspirazioni nazionalistiche e attività riformatrice verificatasi in seno alla Riforma, porta a maturazione la reazione puritana, che, sorta dal desiderio di operare una revisione più completa delle

(1) Così chiamata dalla denominazione latina *Jacobus* del primo degli Stuarts (Giacomo I, 1603-25).

forme del culto, si riallaccia poi gradatamente al complesso dell'ideologia elisabettiana (la cui essenza era stata la libertà e la grandezza della nazione inglese) e si perfeziona, a sua volta, nell'aspirazione a più alti principi umani di giustizia sociale e di libertà individuale oltrechè nazionale.

Ma dopo la decapitazione di Carlo I (1649), il puritanesimo, all'indomani del suo trionfo, sembra perdere nei suoi fautori e nei suoi capi parte di quella luminosità e di quello splendore che aveva mostrato al suo primo nascere. Inasprito forse dalla lunga lotta politica alla quale era stato costretto per affermarsi, l'ideale puritano, al momento della sua realizzazione, si presenta come una dottrina fredda, rigida e intransigente. Allo scopo di combattere la corruzione dell'epoca giacobita i puritani si adoperano a dare alla vita e ai costumi del loro paese un carattere d'estrema severità e austerità, sicchè, da un punto di vista artistico-letterario, la tipica conseguenza di tale fenomeno politico è che l'età di Cromwell, pur essendo diametralmente opposta per principi e sistemi a quella di Giacomo I, esercita fino a un certo punto sul mondo letterario un influsso non molto diverso. In realtà il decennio della Commonwealth segna per molti un'acutizzazione dello scetticismo, della malinconia, del collasso giacobita che peggiora in un'atmosfera di colore quasi apocalittico.

In questo capitolo, che vuol essere d'introduzione a quello che segue — nel quale si tratterà dell'età di Milton così ricca di valori nuovi e talvolta antitetici a quelli del periodo precedente — ci limiteremo a considerare la figura di un solo scrittore, John Donne, che, pur appartenendo in parte al periodo elisabettiano, è volto verso l'avvenire e sembra rispecchiare alcuni aspetti della complessa metamorfosi spirituale alla quale sono chiamati i sudditi inglesi durante il regno di Giacomo I, riservandoci di trattare in seguito di quegli scrittori la cui produzione apparterrebbe cronologicamente all'epoca giacobita, ma che sono legati a influenze, ad atteggiamenti e a tendenze che trovano la loro espressione più compiuta soltanto verso la metà del secolo.

John Donne (1571?-1631), la cui arte si estende dalle liriche sensuali ai sonetti sacri, ebbe vita avventurosa. Educato dalla madre, nipote di una sorella di Thomas More, nella religione cattolica, studiò ad Oxford e a Cambridge, viaggiò in Italia e in Ispagna, fu cortigiano e divise il suo tempo tra gli svaghi galanti e gli studi severi, specialmente teologici. Partecipò alle spedizioni del conte di Essex contro Cadice e le Azzorre (1596-7), trovandovi ispirazione per le poesie giovanili *The Storm* e *The Calm*. Nominato segretario del Lord Cancelliere, fuggì con la nipote diciassettenne di questi da lui sposata segretamente, per la qual cosa perdette il posto e fu per qualche tempo in prigione. Pas-

sato al protestantesimo, aiutò Thomas Morton nella sua controversia contro i dissidenti politici di religione cattolica, pubblicando nel 1610 il *Pseudo-Martyr*, e prese gli ordini sacri nella Chiesa anglicana (1615). Mortagli due anni dopo la moglie, il Donne si dedicò interamente alla religione e all'ascesi, esercitando un'intensa attività di predicatore e facendo una rapida carriera ecclesiastica, conclusasi con la nomina a decano della Cattedrale di San Paolo (1621), posto da lui ricoperto per un decennio. L'intensità della vita aveva però minato la sua salute. Gravemente ammalato si levò ancora dal letto per tenere davanti al sovrano quella che fu considerata la sua propria magnifica orazione funebre *The Death's Duell*. Morì il mese dopo.

Il Donne è scrittore originale che si contrappone ai poeti del suo tempo — da lui accusati di essere dei rimanipolatori di luoghi comuni e dei seguaci del troppo facile e meccanico modo di scrivere di chi nulla sente e nulla ha da dire — e inizia una nuova era nella storia della poesia inglese, rompendo la tradizionale imitazione del Petrarca, perpetuatasi attraverso quella dei suoi epigoni francesi Ronsard, Du Bellay e Desportes.

Nella lirica, nella satira, nella poesia elegiaca e religiosa egli esercita una notevole influenza sui contemporanei più giovani, facendosi l'araldo e il caposcuola di quella poesia che sarà chiamata più tardi « metafisica », perchè in essa si appaiano o fondono immagini reali e intuizioni fantastiche, sentimenti e speculazioni, con trapassi continui dalla percezione fisica all'idea filosofica. Il pensiero è in lui al servizio delle passioni, le passioni compenetrano i suoi pensieri e coesistono in essi. Il conflitto che si presenta in Donne non è pertanto di natura sentimentale. Esso si rivela in piena luce di coscienza sul terreno del raziocinio, divenendo a tratti freddo intellettualismo e perdendo il suo equivalente emotivo, poichè esso è il portato di una psicologia matura in cui ogni idea suscita un sentimento ed ogni sensazione tende a configurarsi in un'idea:

> « But O alas, so long, so farre
> Our bodies why doe wee forbeare?
> They'are ours, though they'are not wee... » (1)

La lingua è ricca di analogie, d'iperboli, d'immagini tratte dalle sue letture scientifiche e teologiche, di giuochi di parole che rendono talvolta molto ardua la comprensione del suoi versi, ma in lui i concetti e le figure, il gusto per lo scherzo, il suo tipico « wit » (spirito), anzichè apparire come motivi ornamentali alla maniera dei secentisti.

(1) « Ma oh, ah'mè, perchè così a lungo, fino a tal punto — Sopportiamo noi i nostri corpi? — Essi sono nostri, benchè non siano noi... ».

sembrano piuttosto uno sfogo al suo travaglio interiore, una maschera al suo stesso « pathos ».

Egli era naturalmente nemico di ogni convenzionalismo formale, della regolarità del ritmo, delle similitudini equilibrate, cosicchè il suo stile, antiaccademico e reazionario per eccellenza gli procurò le ire di molti ed un suo stesso amico e ammiratore, il Jonson, diceva che, sotto certi aspetti, egli era il più grande poeta vivente, ma che « for not keeping of accent he deserved hanging » (1). In verità lo stile del Donne — come sempre avviene nei veri poeti — è il riflesso del suo animo, passionale e tormentato, che esprime il conflitto, già latente nel mondo elisabettiano, tra l'esaltazione lirica dei valori terreni ed umani e l'attività speculativa rivolta sia alla conoscenza che ai problemi della vita morale e religiosa. Dice molto bene il Praz a questo proposito: « Rinascimento e Riforma fan della sua mente il loro campo di battaglia » (2).

Donne infatti, possiede, specie come lirico amoroso, la fantasia e la sensualità di un elisabettiano, ma già in lui appare quella tendenza all'attività critica e raziocinante, alla meditazione estatica, al rapimento, all'ascetismo che sono valori tipici della Riforma. Non della Riforma nella sua portata e nella sua realizzazione politica, che, come tale, essa — lungi dal trovarsi in contrasto con la Rinascenza inglese — la favorì (non fosse altro per aver disincagliato la nazione da un dominio morale straniero e stimolato lo sviluppo delle sue risorse etniche), ma della Riforma intesa nella sua più profonda significazione religioso-sociale: quel vasto movimento spirituale cioè, anelante a un rinnovamento della società umana, che s'inizia con l'opera di John Wyclif, continua con le glosse di Erasmo e le traduzioni di Tindale e favorisce l'azione politica di Enrico VIII, come dire favorisce la « Riforma ufficiale » e con essa per circa mezzo secolo (dall'*Act of Supremacy* alla morte di Elisabetta) s'identifica, offrendole i mezzi di giustificazione morale di fronte al mondo.

E' questa in realtà la vera Riforma o, se si vuole, la parte più nobile e ideale della Riforma promossa dal ribelle monarca inglese (3).

---

(1) Per non rispettare gli accenti meritava di essere impiccato.

(2) M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 128.

(3) Che l'azione di Enrico VIII, palesemente scaturita — come s'è detto — da una natura violenta e ribelle, simboleggi appunto le aspirazioni del popolo (anche se egli antepose le sue ragioni personali) e che essa non abbia quindi avuto origine da preoccupazioni religioso-sociali, ce lo dimostra il fatto che il sovrano inglese al sorgere del luteranesimo aveva preso le difese della Chiesa cattolica — ricevendo dal Papa quel titolo di *defensor fidei* che, strano a dirsi, i sovrani inglesi mantengono ancor oggi — e che, anche dopo la Riforma, fu sempre restio a una trasformazione religiosa nel senso del dogma e del culto.

E se abbiamo detto ch'essa s'identifica per poco più di mezzo secolo con la Riforma storica è perchè essa, dopo aver improntato di sè il mondo di Elisabetta inserendosi, per così dire, nei valori rinascimentali ad esso connessi (1), si distacca gradatamente dalla sfera politica della nazione, dopo l'ascesa al trono di Giacomo I, per poi sfociare nella corrente puritana, la quale trova nei voli ascetici e nelle grandiose allegorie di Bunyan e di Milton la sua suprema affermazione.

Le poesie del Donne, benchè circolassero manoscritte lui vivente, furono pubblicate solo dopo la sua morte, salvo poche eccezioni, la più importanti delle quali è costituita dalle due elegie *An Anatomy of the World* (*The First Anniversary,* 1611) e *Of the Progress of the Soul* (*The Second Anniversary,* 1612), composte in morte di una fanciulla sconosciuta al poeta, che sono da annoverarsi tra le sue liriche più alte, specie la seconda, vera *meditatio mortis,* di un'eloquenza sobria, cadenzata dal sentimento, tra un intenso, cupo sfolgorio d'immagini. La prima edizione delle poesie (1633) fu seguita, due anni dopo, da un'altra più completa, in cui esse sono suddivise nei gruppi ora generalmente adottati, tra i quali citiamo *Songs and Sonets, Epigrams, Elegies, Epithalamions, Satyres* e *Divine Poems.*

Come lirico amoroso il Donne reagisce non solo contro il modo di poetare degli scrittori del tempo ma anche contro la loro concezione della donna, da lui considerata creatura umana e non dea. Le sue poesie d' amore sono di solito d'una sensualità aperta e insolente, ma nei casi migliori — come in *The Extasie,* dove svolge una sua teoria dell'interdipendenza tra il corpo e l'anima — la passione prorompe spontanea o si vela di lacrime di vergogna o di dispetto.

La stessa passionalità fatta più profonda e pensosa, il travaglio di un'anima inquieta, più spesso disperata che fidente, ritroviamo nelle liriche sacre, in particolare nei *Holy Sonnets,* sovente paragonati a quelli di Michelangelo.

La sua musa, capricciosa e incostante, ha felicità improvvise e colpi d'ala degni dei massimi artisti, per cadere poi nell'astruso, nell'arbitrario e nel bizzarro, mancando di continuità e di qualità costrut-

(1) Quest'interferenza dei valori tipici della Riforma — intesa nel suo significato religioso-sociale — risulterà chiara se si pensi, ad esempio, al tono moraleggiante così spesso congiunto, negli Elisabettiani, all'esaltazione patriottica. I Tudors trovarono nell'opera dei poeti, dei dotti e dei riformatori un ausilio potente, appunto perchè mirando al distacco dalla Chiesa cattolica e all'indipendenza della nazione, essi furono portati a «protestare» contro i sistemi e la corruzione di Roma (si pensi ai simboli della *Faerie Queene*) e ad assumere quindi un tono moraleggiante ed esaltativo delle virtù umane.

tive, sì che il meglio della sua produzione è costituito da componimenti brevi.

Delle prose ricordiamo, oltre al già accennato *Pseudo-Martyr*, i saggi giovanili *Paradoxes and Problems* e *Biathanatos*, apologia del suicicio, ma la sua fama come prosatore riposa quasi esclusivamente nei *Sermons*, alcuni dei quali sono considerati tra i migliori del tempo.

Il Donne, pressochè dimenticato nei secoli scorsi, sembra tornare oggi in onore e ciò è forse dovuto al fatto che la nostra epoca — come quella di lui — presenta, fra l'altro, un'evidente tendenza a evadere dalle formule e dagli schemi tradizionali e a cercare espressioni nuove più consone ai tempi.

VIII

L'ETA' DI MILTON

Lo spirito patriottico e religioso, il culto per la bellezza, per la poesia, per l'ideale, conferirono al mondo elisabettiano un suo proprio aspetto inconfondibile che si presenta, malgrado le molteplici tendenze e la diversa natura degli scrittori (1), quanto mai coerente e armonioso.

Non così può dirsi dell'età di Milton (2) in cui — eccezion fatta per Milton e Bunyan che trascendono gli stessi ideali puritani giungendo alle sfere più alte della spiritualità umana — un insieme di correnti e di fattori spesso antitetici danno alla produzione letteraria una mancanza di unità e una disarmonia altrettanto tipiche dell'armonia precedente.

Nessun tratto comune, nessun carattere generale in questo periodo, o, se un carattere si vuol trovare, esso è un tono diffuso d'abbattimento e di grigiore, un senso d'amara e sconsolata malinconia che spesso scende come una pesante cortina sull'anima degli scrittori, anche di quelli più propensi al riso e all'amore.

Questo è il risultato del collasso verificatosi al principio del secolo, di cui abbiamo cercato precedentemente di esaminare le ragioni: si tratta di un mondo deluso, che ha perduto la fede negl'ideali dei padri senza possedere la vitalità necessaria per ricevere e assimilare i nuovi ideali puritani, applicati del resto in forma intransigente e spesso gretta degli uomini della Commonwealth.

A questo aggiungasi lo sviluppo del pensiero e della scienza positiva che, con il definitivo abbattimento della dogmatica medievale (an-

(1) Si pensi ad esempio alle personalità di Spenser e di Shakespeare, l'una fantasiosa, aristocratica, moraleggiante e incline all'astrazione e all'allegoria, l'altra profondamente umana e realistica nel senso più lato e squisito della parola.

(2) Si suole generalmente designare come « Età di Milton » i periodi carlino (da Carlo I) e repubblicano, che vanno dal 1625 al 1660 (anno della Restaurazione monarchica).

cor viva durante la Rinascenza sul terreno filosofico e scientifico a fianco delle rielaborazioni e rimanipolazioni neoclassiche degli umanisti: neoaristotelismo, neoplatonismo, ecc.), concorre a disorientare gli animi e a creare quel profondo conflitto tra materia e spirito, tra realtà contingente e aspirazioni ideali, che è per sua stessa natura difficilmente conciliabile, almeno nella psicologia delle masse, e rappresenta uno degli aspetti più caratteristici dell'Evo moderno.

Accanto agli imitatori dello Spenser, di cui abbiamo precedentemente parlato, troviamo un gruppo di poeti, di solito designati con l'appellativo di « metaphysical » (1), i quali s'avvicinano per l'ispirazione religiosa al mondo dei due massimi scrittori puritani ma hanno, come dicemmo, il proprio antesignano nella persona di John Donne.

Un altro gruppo comprende invece quei poeti che praticamente o idealmente parteggiarono per la monarchia, o comunque composero le loro opere nel clima scapigliato, paganeggiante e sensuale che aveva per centro la corte di Carlo I. Essi formano la schiera dei cosiddetti « Cavalier poets » (poeti cavalieri), sui quali la poesia tersa e chiara del Jonson esercitò un influsso notevole.

I due gruppi hanno una qualità in comune: l'assenza quasi assoluta di una speciale « dizione poetica », usando essi, come dice il Coleridge, uno stile « neutro », adatto cioè tanto alla poesia che alla prosa.

Tra i poeti metafisici ricorderemo principalmente Herbert, Crashaw, Vaughan e Cowley.

George Herbert (1593-1633), di nobili natali, abbandonò la carriera del cortigiano che gli si apriva dinanzi per quella più umile dell'ecclesiastico, dedicando gli ultimi anni della sua breve vita alla contemplazione, alla poesia e alla musica. Per l'alto clima ideale dei suoi versi, ora sbrigliati e accesi come i colori di un vivace tramonto, ora calmi e suadenti quali voci di soavissimi cori, egli merita il posto d'onore, generalmente assegnatogli, tra gli scrittori di questo gruppo.

Infatti, malgrado i continui concetti, gli accostamenti e le immagini inconsuete e talune stranezze e inconsistenze, la sua poesia appare quasi sempre ispirata, sia che rifletta il conflitto, tipico del tempo, tra lo spirito « cavaliere » e quello puritano — come, ad esempio, nelle li-

(1) L'appellativo di « metafisici » fu dato a questi poeti dal Dr. Johnson, nel secolo successivo, non senza un certo tono di derisione, ed ebbe fortuna in quanto sottolinea la tendenza degli scrittori di questo gruppo alla meditazione e all'ultraterreno.

riche *Affliction* e *The Collar* — sia che ci mostri l'inclinazione religiosa del poeta, che si afferma nella parte più duratura della sua produzione:

I bless thee, Lord, because I *grow*
Among thy trees, which in a *row*
To thee both fruit and order *ow*.

What open force, or hidden *charm*
Can blast my fruit, or bring me *harm*,
While the inclosure is thine *arm*:

Inclose me still for fear I *start*;
Be to me rather sharp, and *tart*,
Than let me want thy hand au *art*. (1)

(*Paradise*, vv. 1-9).

Le sue poesie sono quasi interamente incluse nella raccolta *The Temple* (Il Tempio), pubblicata l'anno della sua morte, nella quale compare anche *The Pilgrimage* (Il pellegrinaggio), poesia che, per lo spirito di cui è permeata, influenzò probabilmente il *Pilgrim's Progress* del Bunyan.

Richard Crashaw (1612-49). Benchè il suo primo volume di versi *Steps to the Temple* (1646) sia persino nel titolo un omaggio a Herbert, sarebbe difficile trovare due lirici sacri meno simili di questi per temperamento. L'Herbert, più semplice e preciso nella forma e più intellettuale nel contenuto, suggerisce la devozione quieta e interiore che si fonda sul buon senso e sulla meditazione, il Crashaw invece, difettoso nella forma e stravagante nelle immagini fino all'inverosimile e al ridicolo, possiede maggior armonia e vivezza di colori e uno slancio poetico e ascetico che ha dell'estasi di un santo (famoso è il suo inno a Santa Teresa, *The Flaming Heart*). Più che dell'Herbert e del Donne egli risente l'influsso del barocco « flamboyant » del Marino e del misticismo infiammato dei lirici spagnoli.

« Fellow » all'Università di Cambridge, venne espulso per essersi rifiutato di firmare il « National Covenant » (che costituiva da parte dei firmatari un'attestazione di fede protestante), per la qual cosa abbandonò l'Inghilterra per sempre rifugiandosi in Francia e passando al cattolicesimo. Aveva ottenuto da poco un beneficio ecclesiastico a Loreto quando si spense improvvisamente.

---

(1) Ti benedico Signore, perchè cresco — Fra i tuoi alberi, che in fila — Debbono a te sia il frutto che l'ordine.

Qual forza palese o magia occulta — Può avvizzire i miei frutti o danneggiarmi, — Finchè mi recinga il tuo braccio;

Cingimi saldo per tema che m'agiti, — Sii con me piuttosto tagliente e aspro — Che privarmi della tua mano e della tua arte.

A Parigi fu pubblicato postumo il volume *Carmen Deo Nostro* (1652), che contiene, insieme ad alcune ristampe, il meglio delle sue poesie religiose più mature.

Henry Vaughan (1622?-95), medico e partigiano del re, non ha peraltro nessuna delle caratteristiche dei poeti cavalieri, nè in lui si nota quel conflitto che pure è evidente nella poesia giovanile di Herbert. La sua natura meditativa e mistica giustifica l'inclusione del suo nome tra i metafisici.

Il Vaughan scrisse dapprima versi di carattere profano, ma la sua opera principale *Silex Scintillans* (1650-6) è una raccolta di liriche religiose. Queste sono per lo più trascurate nella forma, oscure, disarmoniche e d'un pietismo banale e didattico, però in mezzo ad esse si possono rintracciare alcuni gioielli, pochi ma autentici. Allora egli supera Herbert, dal quale in parte deriva, per il calore spontaneo della fantasia e l'intima musicalità. I suoi versi migliori precorrono la poesia del Wordsworth nel sentimento romantico della natura e nel misticismo fondato sui ricordi della fanciullezza.

Happy those early days, when I
Shined in my Angel infancy!
Before I understood this place
Appointed for my second race,
Or taught my soul to fancy aught
But a white celestial thought:
When yet I had not walk'd above
A mile or two from my first Love,
And looking back — at that short space —
Could see a glimpse of His bright face:
When on some gilded cloud, or flow'r,
My gazing soul would dwell an hour,
And in those weaker glories spy
Some shadows of eternity. (1)

(*The Retreat*, vv. 1-14).

Questa concezione mistica della fanciullezza ritroviamo in forma più continua e razionale in Thomas Traherne (1637?-74), le cui opere

(1) Beati quei primi giorni, quando — Splendeva in me l'angelica infanzia! — Prima ch'io comprendessi questo luogo — Designato per la seconda parte della mia vita — O insegnassi alla mia anima a immaginare altre cose — Dai candidi pensieri celestiali; — Quando non m'ero ancora allontanato più di — Un miglio o due dal primo Amore — E volgendomi indietro, di così breve tratto, — Potevo intravedere il Suo volto luminoso; — Quando su di una nube dorata o un fiore — La mia anima intenta soleva indugiare un'ora — A spiare in quelle glorie più frali — Un'ombra dell'eternità.

maggiori furono scoperte e pubblicate soltanto agli inizi di questo secolo. Ma come poeta egli non riuscì mai a dominare la forma, perciò i suoi *Poems* e *Poems of Felicity* hanno nel complesso minor valore della lucida prosa dei *Centuries of Meditations*.

Francis Quarles (1592-1644) è l'autore di *Emblems* (1635) un tempo molto popolari, dove sfoggia un concettismo colorito ma superficiale.

Andrew Marvell (1621-78), puritano, uomo politico e robusto scrittore satirico in prosa e in verso, coadiuvò il Milton nelle sue mansioni di segretario latino. La parte più duratura della sua opera è costituita però dalle poesie liriche, spesso di grande pregio stilistico, che lo mostrano lettore appassionato del « mistico libro della natura ». Citiamo in particolare *To his Coy Mistress, The Nymph, Bermudas* e la nobile *Horatian Ode to Cromwell*.

Abrahan Cowley (1618-67) per le sue tendenze intellettuali e stilistiche si presenta già come una figura di transizione fra i poeti metafisici e i poeti della scuola del Dryden. Le sue *Pindarique Odes*, con le quali introdusse la moda dell'ode retorica in strofe irregolari, appaiono infatti come un'anticipazione della classicheggiante poesia della Restaurazione.

In ciò il Cowley s'avvicina a Edmund Waller (1606-87), autore di poesie occasionali levigate e dignitose ma fredde, e a John Denham (1615-69), ricordato principalmente per il poemetto *Cooper's Hill*, i quali vengono considerati come i veri precursori del classicismo e della metrica settecentesca.

Dei poeti cavalieri i nomi più rappresentativi sono quelli di Herrick, Carew, Suckling e Lovelace.

Robert Herrick (1591-1674) è il più dotato dei poeti cavalieri, sebbene il capriccio della sorte lo abbia voluto decano di una piccola parrocchia di compagna nella tranquilla regione del Devonshire.

E' appunto la profonda nostalgia della vita cittadina e delle sue mille attrattive che ammanta talora d'un velo di malinconia la natura fondamentalmente gaia e spensierata del poeta.

L'unica raccolta dei suoi scritti, intitolata *Hesperides* (1648), comprende tanto i suoi versi profani (di gran lunga i più numerosi) quanto quelli sacri, composti nell'età matura (*Noble Numbers*).

La sua produzione profana, nella quale supera in lievità e delicata freschezza il Jonson, suo venerato maestro, è superiore e assai più sentita e interessante di quella religiosa, sia che canti la gioia e la bellezza, sia che di questa gioia e bellezza rimpianga la fugacità.

Le composizioni sacre, di cui *Litany* è la migliore, ci dimostrano come il timor di Dio, inteso in senso puritano, potesse far presa anche sul suo animo; quelle profane, tra le quali ricordiamo *The Hock Cart*,

Corinna's Going a-Maying, Twelfth Night e la famosa lirica *To Daffodils,* piena di pensosa malinconia, ci danno l'essenza più intima della poesia dei cavalieri e la misura del grado di evoluzione stilistica raggiunto dalla lirica inglese verso la metà del secolo XVII.

Fair daffodils, we weep to see
  You haste away so soon:
As yet the early-rising sun
  Has not attained his noon.
    Stay, stay,
  Until the hasting day
    Has run
  But to the evensong;
And, having prayed together, we
  Will go with you along. (1)

(*To Daffodils,* vv. 1-10)

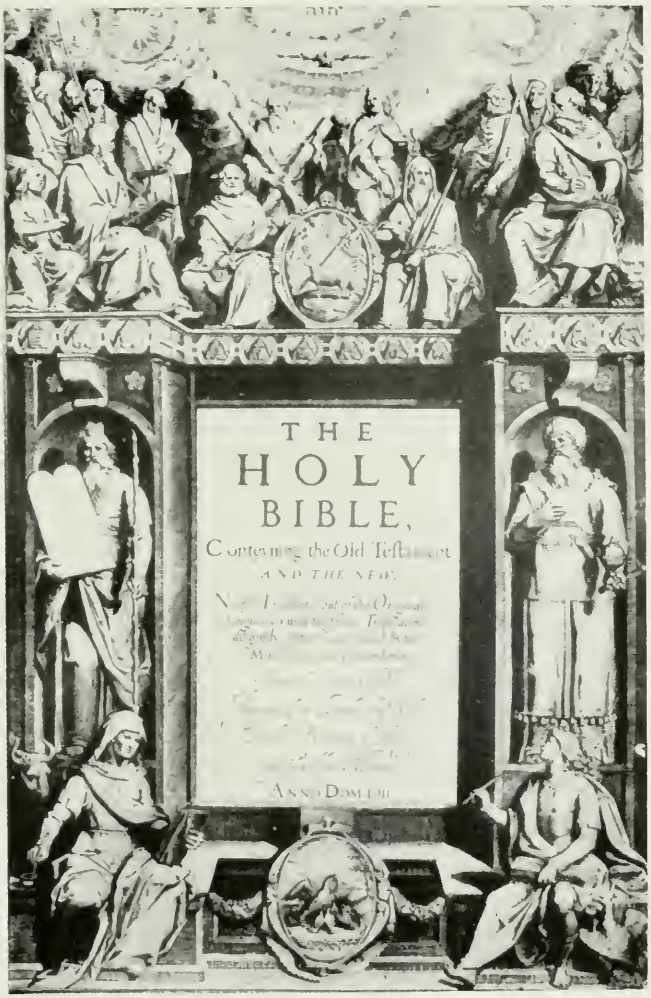
Thomas Carew (1598?-1639) è tra i poeti cavalieri quello che più si avvicina al Donne. La sua musicalissima poesia — d'intonazione e soggetti prevalentemente amorosi, riflettenti spesso un conflitto di elementi sensuali e di valori morali — ci dimostra come, in fondo, lo spirito puritano o religioso-metafisico si trovi in molti scrittori del tempo indissolubilmente connesso allo spirito paganeggiante dei « cavalieri », o meglio, come le due tendenze, specie per le individualità poetiche minori, appaiano spesso in rapporto di polarismo magnetico.

Delle sue poesie, brillanti, spregiudicate, classicamente forbite, di solito un po' fredde ma qualche volta ricche di passione, citiamo « Ask me no more where Jove bestows », « When thou, poor Excommunicate ». « Give me more love, or more disdain » e « Read in these Roses the sad story », sovente riportate nelle antologie.

John Suckling (1609-42) fiero e brillante cortigiano di Carlo I è invece tutto rivolto all'amore e ai piaceri mondani. I suoi versi, pur avendo la poca cura dell'improvvisazione, sono pieni di vitalità e di spirito. Di lui è notevole soprattutto una celebre ballata nuziale *A Ballad upon a Wedding.*

Richard Lovelace (1618-58), nobile, ricco e colto cavaliere, zelante seguace del re e vittima della sua fede monarchica (morì in miseria), è scrittore oscuro, manierato e assai imperfetto nella forma. Ci ha lasciato tuttavia nelle brevi poesie *To Anthea from Prison* (Ad Antea dalla

(1) Bei narcisi, piangiamo a vedervi — Sparire così presto, — Prima che il sole mattutino — Sia giunto al meriggio. — Restate, restate, — Finchè il giorno frettoloso — Corso — Non sia al vespro; — E, avendo pregato insieme, — Con voi ce ne andremo.



Frontespizio dell'*Authorised Version* della *Bibbia*, 1611.

John Milton.

John Bunyan.

Intervista di Milton e Marwell.

prigione) e *To Lucasta, Going to the Wars* (A Lucasta, partendo per la guerra), due delle liriche più ispirate della letteratura inglese.

Stone walls do not a prison make,
  Nor iron bars a cage:
Minds innocent and quiet take
  That for an hermitage.
If I have freedom in my love,
  And in my soul am free.
Angels alone that soar above
  Enjoy such liberty. (1)

(*To Anthea from Prison*, vv. 25-32).

Al di fuori di questi gruppi di scrittori che comprendono alcuni nomi ragguardevoli e sempre astrazion fatta per Milton e Bunyan, troviamo difficilmente in questo periodo poeti che si distinguano per marcata personalità o originalità d'ispirazione.

In solitario splendore sulla decadenza dei tempi si erge la figura del maggior poeta epico inglese, John Milton, considerato come il frutto più maturo della Rinascenza e della Riforma.

JOHN MILTON

John Milton nacque a Londra nel 1608. Il padre, John Milton senior, era stato diseredato dalla famiglia per aver abbandonato la fede cattolica per l'anglicana e s'era stabilito nella capitale dove viveva agiatamente esercitando la professione di notaio. Era inoltre compositore geniale e letterato, cosicchè da lui e dalla madre, anch'essa notevole per qualità intellettuali e virtù, il giovane Milton ricevette la prima educazione che fu, come egli stesso ebbe poi a dichiarare, la più solida base della sua virtù morale. Fu poi successivamente nella scuola di St. Paul a Londra e per sette anni (fino al 1632) al Christ's College di Cambridge, ove conseguì la laurea.

Al periodo degli studi universitari risalgono le prime composizioni letterarie in latino (elegie e discorsi) e in inglese, che ci danno già la misura del suo genio.

E' infatti del 1629 il suo primo capolavoro, l'*Ode on the Morning of Christ's Nativity*, che mentre lo rivela erede dei grandi elisabettiani per il calore spontaneo e la bellezza delle immagini, dimostra la forte

(1) Le mura di pietra non fanno la prigione, — Nè le sbarre di ferro la gabbia; — Le anime quiete e innocenti — Considerano ciò un eremitaggio. — Se ho libertà nel mio amore — E 'l mio spirito è libero, — Solo gli angeli che volteggiano in alto — Godono di tanta libertà.

personalità dello scrittore, la sua profonda fede religiosa e precorre l'avvenire per le qualità architettoniche e musicali della sua arte. Se vi troviamo, particolarmente all'inizio e alla fine, dei concetti e un certo sfoggio di erudizione, vi troviamo altresì un senso di tenera e umile adorazione che cercheremmo invano nel *Paradise Lost*.

Quest'ode, che doveva iniziare una serie di poesie sulla vita di Cristo e le feste del calendario cristiano, fu seguita dall'altra *The Passion* (1630), poco felice e perciò lasciata incompiuta dall'autore, giudice severo della propria opera. Ricordiamo ancora di quest'epoca le poesie *On Time*, *At a Solemn Musick*, i versi *On Shakespear*, i sonetti *To the Nightingale* e *On Attaining the Age of Twenty-three*, insieme ad alcuni altri e ad una canzone, scritti in italiano, che ci interessano non tanto per il valore, piuttosto mediocre, quanto perchè attestano con quale passione il Milton studiasse la nostra lingua e poesia.

Lasciata l'università lo scrittore, incoraggiato dal padre a proseguire la già avanzata preparazione letteraria e a sviluppare la propria vocazione poetica, si ritirò nella casa paterna a Horton, vicino a Windsor nel Buckinghamshire, dove rimase per cinque anni, dedicandosi interamente agli studi prediletti e alla poesia.

Appartengono a questo periodo i due poemetti gemelli *L'Allegro* e *Il Penseroso* (Il malinconico), in distici di tetrametri giambici, i cui titoli sembrano riecheggiare l'universalmente adottata terminologia musicale italiana, costituendo così una prima promessa di musicalità. Sono due composizioni delicate e suggestive che, come tutta la poesia molto scandita, trasportano il lettore nel mondo ineffabile dei ritmi e delle cadenze della quinta musa. Studi di due opposte condizioni dello spirito umano, che il poeta ha avuto modo di sperimentare in se stesso, hanno carattere prevalentemente descrittivo: l'uno rappresenta la gioiosa allegria che la natura dall'alba al meriggio comunica all'uomo, l'altro, la malinconia e il bisogno di meditazione e di pace che s impadronisce del suo animo allorchè le ombre scendono sulla terra e in cielo si accendono le prime tremule stelle.

Dopo *Arcades*, « parte di un trattenimento » composto pel conte di Bridgewater e musicato da Henry Lawes, amico del conte e del padre del poeta, Milton scrisse nel 1634 per il medesimo personaggio e lo stesso musicista un altro « mask », *Comus* (1), in versi sciolti (tranne nei « songs »), assai più lungo del precedente e dei « masks » in generale, che è considerato la sua opera giovanile più importante e una delle cose stilisticamente più perfette della letteratura inglese. Debole come dram-

(1) Il titolo che sembra sottolineare piuttosto la lussuria del dio che la castità vittoriosa della vergine non è dell'autore. Questi chiamò il suo lavoro semplicemente *A Maske*.

ma, il suo valore estetico si fonda sulle mirabili qualità liriche e sugli elementi nuovi introdotti, che trasformano questo genere frivolo in una opera di alto significato ideale e morale. Vi si esalta la castità, impersonata da una fanciulla smarritasi in un bosco e insidiata da Comus, figlio di Bacco e di Circe, che cerca invano di trascinarla nel peccato.

Armonioso e vario nel « blank verse », di « dorica delicatezza » nei « songs », classico per le continue reminiscenze e la struttura generale, romantico ed elisabettiano nello spirito e negli echi di Spenser, di Shakespeare e di Fletcher, questo dramma pastorale è nel suo complesso e nella morale puritana aristocratica e sdegnosa, tipicamente miltoniano.

Chiude degnamente la produzione poetica di questo periodo (nel quale l'autore scrisse pure alcune poesie e prose latine) l'elegia *Lycidas* (1637), composta in memoria di un compagno d'università, Edward King, perito in un naufragio nel mar d'Irlanda.

Non risulta che tra i due studenti ci fosse stata alcuna particolare amicizia e sarebbe quindi ingiusto pretendere di trovare qui espressioni di cocente dolore personale; ma il King era morto giovane, aveva scritto dei versi (sebbene cattivi) e intendeva dedicarsi al sacerdozio: ed è da questi elementi che l'estro poetico del Milton fu stimolato a emulare i modelli greci e latini in un'elegia pastorale di magnifica fattura e perfezione metrica. Il pensiero della fine immatura del giovane verseggiatore fa che il poeta si domandi a che serva studiare e sacrificarsi per conseguire la fama se la morte deve frustrare ogni speranza, concludendo che il compenso della virtù non è terreno, ma celeste. L'essere poi questi destinato a divenire pastore d'anime, conduce il Milton a una invettiva contro gli abusi della Chiesa e contro il suo pastore (1), che lascia le pecore affamate di cibo spirituale.

Nel 1638 il Milton viaggiò all'estero, particolarmente in Italia, ove si fermò più a lungo che altrove, completando lo studio approfondito della nostra lingua e dei nostri classici e stringendo amicizia con poeti, scrittori e personaggi importanti. Sembra che visitasse anche il Galileo nella tetra prigione di Arcetri.

Quando tuttavia gli giunsero da parte del padre le notizie dei primi sintomi di una guerra civile, si affrettò a rientrare in patria (1639), trovando sconveniente viaggiare per diporto mentre nel suo paese si combatteva per la libertà.

Nei vent'anni circa che intercorrono dall'epoca del suo ritorno alla Restaurazione (1660) non abbiamo di lui notevoli opere di poesia, ad eccezione di pochi sonetti quasi tutti d'ispirazione occasionale. Questi

(1) L'invettiva è rivolta contro il clero corrotto del tempo (« our corrupted Clergy ») con a capo l'arcivescovo di Canterbury, Guglielmo Laud, che mirava a riavvicinare la Chiesa anglicana al rituale cattolico.

sono però molto importanti per il loro valore artistico e perchè costituiscono l'anello di congiunzione tra il periodo elisabettiano, dopo il quale erano caduti rapidamente in disuso, e quello romantico, in cui torneranno a rifiorire. Seguono, sebbene imperfettamente, la forma petrarchesca. Tra i più famosi sono: il già ricordato *To the Nightingale, On His Blindness, On the Late Massacre in Piedmont, On His Deceased Wife.* In questo periodo il Milton diede in effetti magnifica prova di fedeltà ai suoi ideali votandosi interamente alla nobile causa per cui lottavano i puritani e la maggioranza dei suoi compatrioti. Appartengono a questo periodo quasi tutte le sue opere in prosa.

Stabilitosi a Londra nel 1640 si dedicò dapprima all'insegnamento, al quale annetteva — secondo la tradizione umanistica — enorme importanza, entrando però quasi subito nelle controversie religiose e politiche con degli opuscoli anonimi contro l'episcopato anglicano, alcuni dei quali contengono interessanti dettagli autobiografici.

Nel 1642 contrasse matrimonio con Mary Powell, figliuola diciassettenne di monarchici, la quale appena sei settimane dopo le nozze, essendosi recata presso i genitori, non volle più ritornare col marito, fors'anche per ragioni connesse con l'avvenuto scoppio della guerra civile.

L'allontanamento dal tetto coniugale della moglie e le disillusioni del matrimonio furono la causa determinante di una delle sue prime opere in prosa di particolare rilievo *The Doctrine and Discipline of Divorce* (1643), che fu poi integrata da tre successivi « pamphlets », tra cui il *Tetrachordon* (1644). In questo ciclo di scritti il Milton sostiene non solo la fondatezza del divorzio ma anche la sua legittimità e necessità spirituale allorchè i rapporti tra i coniugi divengano insostenibili. La dottrina è sviluppata dal poeta con serrate argomentazioni sorrette da esempi, tolti ora dalla Bibbia ora dalle leggi e consuetudini delle civiltà pagane, e si chiude con l'affermazione che il solo vincolo che possa e debba unire due persone di sesso differente è di natura spirituale, mancando il quale lo stato matrimoniale diventa un'immoralità e un assurdo.

Nel *Tractate on Education* (1644) egli espone quali dovrebbero essere i principi fondamentali della pedagogia. In *Areopagitica* (1644), una delle sue opere in prosa più nobili e nel contempo più accese e persuasive, si afferma il diritto alla libertà di stampa.

Nel 1645, anno fatale alla causa monarchica, il poeta riprese con sè la moglie, ospitando anche la famiglia di lei. Da Mary, che morì di parto nel 1652, gli nacquero tre figlie. Alla morte del padre le sue condi-

zioni finanziarie migliorarono, consentendogli di abbandonare l'insegnamento.

Seguono gli scritti di natura più particolarmente politico-sociale. *The Tenure of Kings and Magistrates* (1649) è tra i più importanti perchè, apparso subito dopo la decapitazione di Carlo I, servì a calmare la nazione rimasta perplessa e sgomenta dall'audacia del gesto compiuto. Nello scritto, che gli procurò la nomina a segretario latino del nuovo Consiglio di Stato, l'autore afferma l'eguaglianza dei re e dei cittadini di fronte alla legge e giustifica il tirannicidio. Sempre in difesa della condotta dei puritani uscirono, a breve distanza di tempo, gli opuscoli fieramente polemici *Eikonoklastes* (Iconoclasti, 1649) e *Defensio pro Populo Anglicano* (1651), seguito da una *Defensio Secunda* (1654), in risposta rispettivamente a due opere che avevano ridato autorità e credito ai monarchici e suscitato panico e fermento nella popolazione: *l'Eikon Basilike* (Immagine del re) e la *Defensio Regia* del dotto francese Salmasius.

Queste ed altre opere fecero del Milton l'antesignano e l'apostolo del puritanesimo che dovè a lui sul piano ideologico e dottrinario ciò che dovè a Cromwell sul piano della realizzazione politica.

L'eccessivo lavoro finì per rovinargli la vista, sempre stata debole, ed egli divenne completamente cieco nel 1652, ma continuò le sue mansioni di segretario latino con l'aiuto di alcuni assistenti, tra i quali il Marvell. Nel 1656, quattro anni dopo la perdita della prima moglie, passò a seconde nozze con Catherine Woodcock: questa unione sembrò assai più felice della prima, ma, anche questa volta, la morte volle togliere prematuramente (1658) dal fianco del poeta la nuova compagna, « the late espoused saint » del sonetto *On His Deceased Wife*. Infine nel 1662, due anni dopo la Restaurazione monarchica, solo, cieco, abbandonato da tutti, perseguito per il suo passato politico (fu anche per qualche tempo in prigione), egli si accasò per la terza volta con Elizabeth Minshull; ora, certamente, più per il conforto e la vicinanza di un'anima amica che per trasporto di cuore. Morì di gotta nel 1674, lasciando manoscritto un trattato latino *De Doctrina Christiana*.

L'ultima parte della vita del poeta non è solo la più importante dato che in essa vennero composte le grandi opere *Paradise Lost* (pubblicato nel 1667), *Paradise Regained* e *Samson Agonistes* (che apparvero nel 1671), per le quali egli figura oggi nella schiera dei geni immortali, ma è anche, dal punto di vista umano, la più grandiosa. L'immagine del vecchio poeta che, nell'amarezza solitaria e nella cecità, profonde la luce del suo spirito nel mondo, con la creazione di un canto sublime, ben ci

è stata resa dall'armoniosa voce di un altro grande poeta inglese, lo Shelley:

> Most musical of mourners, weep again!
> Lament anew, Urania! — He died,
> Who was the Sire of an immortal strain,
> Blind, old, and lonely, when his country's pride,
> The priest, the slave, and the liberticide,
> Trampled and mocked with many a loathed rite
> Of lust and blood; he went, unterrified,
> Into the gulf of death; but his clear Sprite
> Yet reigns o'er earth: the third among the sons of light. (1)
>
> (*Adonais*, st. IV)

Il Milton visse tanto da vedere la caduta totale di quei principi di libertà e di fede puritana, cui aveva dedicato tutta la vita, e il trionfo della reazione e della più sfrenata licenza sotto Carlo II; nondimeno la grande missione alla quale si sentiva chiamato fu ugualmente compiuta e si concretò nel *Paradise Lost* (Paradiso perduto). Questo grande poema, sebbene scritto da un puritano, non è l'espressione della mentalità ristretta di un settario, è invece — considerato in uno col poema successivo che ne integra la visione, cioè con il *Paradise Regained* (Paradiso riconquistato) — l'epopea spirituale del genere umano, dalla tragedia della caduta dell'uomo al glorioso trionfo della sua redenzione per opera di Cristo.

Il *Paradise Lost* si compone di dodici libri. Esposto l'argomento del poema e invocato lo Spirito Santo, il poeta descrive l'Inferno, dimora di Satana e degli angeli ribelli, e il palazzo da essi costruito Pandemonium; segue la narrazione del consesso infernale per decidere sul modo di opporsi ai disegni del Padre Celeste e di fuorviare i suoi figli, Adamo e Eva, dal retto cammino. L'impresa è affidata a Satana.

In cielo, frattanto, Iddio annuncia il proposito di Satana e prevede che l'uomo non saprà resistere alla tentazione e perirà in eterno se non vi sarà un Salvatore pronto a sacrificarsi per lui. Il Figlio di Dio si offre in sacrificio per la salvezza dell'umanità. La scena indi si sposta al Paradiso terrestre ove Adamo e Eva conducono una vita libera e beata. Satana tenta un primo accostamento coi figli innocenti di Dio e si presenta in sogno a Eva, ma viene cacciato da Gabriele e Ituriele fuori dell'Eden.

---

(1) O più armoniosa delle lamentatrici, piangi ancora, — Ancora gemi, o Urania! Morì — Colui che fu Padre d'una melodia immortale — Cieco, vecchio e solo, mentre l'orgoglio del suo paese, — Dal prete (*a*), dallo schiavo (*b*), e dal liberticida (*c*), — Era calpestato e schernito con molti riti immondi, — Di lussuria e di sangue; egli andò impavido — Verso l'abisso della morte; ma il suo Spirito chiaro — Ancor regna sulla terra; terzo tra i figli della luce (*d*).
(*a*) La Chiesa anglicana. (*b*) I cortigiani. (*c*) Carlo II. (*d*) Dopo Omero e Dante.

Segue poi la visita dell'Arcangelo Raffaele, messo divino inviato ad avvertire Adamo del pericolo che lo minaccia. Raffaele racconta la ribellione di Lucifero in Cielo, la sua sconfitta e caduta insieme agli angeli ribelli e narra la storia della creazione del mondo; Adamo, a sua volta, descrive a Raffaele il suo incontro con Eva.

Si arriva così all'episodio centrale del poema: Satana nelle spoglie del serpente tenta Eva e la persuade a cogliere il frutto dell'albero proibito. Eva ne mangia e ne offre ad Adamo il quale, comprendendo che la sua compagna è perduta, per estrema prova d'amore, ne mangia anch'egli onde seguire la sorte di lei. Come primo effetto sono spinti ad attenuare la loro nudità e cadono in lamentevoli recriminazioni. Dio invia il Figlio a giudicare i trasgressori, i quali lo supplicano di voler perdonare. Il futuro Cristo intercede presso il Padre Celeste, ma Iddio, pur accettando il pentimento di Adamo e Eva, decide ch'essi vengano banditi dall'Eden.

Il libro si chiude con l'arrivo dell'Arcangelo Michele il quale mostra ai progenitori degli uomini le vie della Terra e predice il misero destino dell'uomo fino al giorno del diluvio universale. Narra quindi ciò che avverrà in seguito, confortando gli esiliati con la profetica visione del Messia che scenderà a redimere gli uomini. Adamo ed Eva prendono il cammino che il Peccato e la Morte hanno loro costruito e che li condurrà sulla Terra, loro malgrado, mentre le grandi porte del Paradiso perduto si chiudono alle spalle.

They, hand in hand, with wandering steps and slow,
Through Eden took their solitary way. (1)

Il poema, composto quasi certamente tra il 1658 e il 1664, era diviso nell'edizione del 1667 in dieci libri, che divennero dodici nell'edizione successiva del 1674, apparsa poco prima della morte del poeta.

Il Milton trattò il tema grandioso e suggestivo del *Paradise Lost* con alto senso di umanità e di poesia e con una conoscenza e maturità di spirito che, a malgrado delle costruzioni scolastiche e teologiche, ci fanno pensare all'iniziazione.

Quest'opera infatti è anzitutto un grande atto di fede, sebbene di fede eterodossa, chè il poeta si discosta tanto dal cattolicismo, del quale non ammette il principio di autorità, quanto dal protestantesimo ortodosso, del quale non accetta la teoria basilare della predestinazione. Milton ha una fede incrollabile nel valore della ragione umana e nella dignità che il libero arbitrio conferisce all'uomo, dimostrando così fino a qual punto abbia assimilato e come profondamente operi in lui l intima essenza del Rinascimento. Potremo definirlo come un umanista che della fede cristiana ha abbracciato la dottrina fondamentale del peccato e della redenzione, così come si trova nelle Sacre Scritture, compiendo nel suo spirito la perfetta fusione tra i due elementi cardinali della nostra civiltà: il classico e il biblico.

---

(1) Tenendosi per mano e a passi incerti e lenti — S'avviarono attraverso l'Eden per il loro cammino solitario.

Come tutti i grandi artisti, Milton è intensamente personale e originale. La forza del suo intelletto sostiene e accresce lo spendore della sua fantasia che crea miti stupendi dalla scarsa materia biblica, che concepisce e sa rappresentare la sublimità degli spazi interminati e la grandiosità tenebrosa dell'inferno, animata dalla bellezza maledetta « majestic though in ruin » di Lucifero e dei suoi satelliti.

La figura di Satana infatti, nel suo orgoglio smisurato e nella sua fierezza indomabile (orgoglio e fierezza che non mancavano, si badi, neanche al poeta), non appare come quella di un repugnante demonio, ma emerge potente e scultorea su tutte le altre per la sua profonda umanità nel peccato, che difetta naturalmente all'innocenza non ancora turbata dalle passioni di Adamo e Eva e alla sublime perfezione, alquanto convenzionale e letteraria, dell'Onnipotente. Per questo qualcuno a creduto di vedere in Satana l'eroe del poema.

Riguardo alle imitazioni, ai punti di contatto e alle indiscutibili somiglianze con altre opere del genere, basti dire che nell'insieme hanno valore e carattere secondario ed esteriore.

Milton si è creato una propria dizione poetica adatta all'elevatezza del soggetto, uno stile maestoso e solenne che deve le sue qualità migliori al sapiente uso dell'elemento latino introdotto abbondantemente sia nel vocabolario che nella sintassi. Ciò gli è stato ascritto a colpa di cui sembra abbastanza facile scagionarlo, almeno in gran parte. Il metro usato nel *Paradise Lost* è il « blank verse » che acquista nelle sue mani una varietà e un'armonia insuperabili, ottenute con continui spostamenti di cesura e alternando ai giambi altri piedi.

La profondità di concezione, l'imponenza architettonica e la bellezza artistica del capolavoro miltoniano, ne fanno l'unico poema religioso che, a parte ogni debita differenza, possa venire accostato alla *Divina Commedia.*

Nel *Paradise Regained,* il poeta narra come l'umanità, nella persona di Cristo, resista al tentatore e rientri nella grazia divina.

L'intero argomento del poema non è che un'amplificazione poetica del capitolo del Vangelo (Luca, IV, 1-13) sulle tentazioni di Gesù Cristo; s'inizia infatti con quella nel deserto dopo il battesimo e si chiude con l'ultimo vano tentativo di Satana sul pinnacolo del tempio di Gerusalemme.

L'azione è statica e abbondano i discorsi e le disquisizioni teologiche; non mancano però scene e passi, soprattutto descrittivi, di grande bellezza. Cristo più che come creatura divina, ci viene rappresentato come un superuomo, soggetto alle stesse tentazioni che il poeta ebbe pure a sostenere, e Satana ci appare figura rimpicciolita e sbiadita.

Anche questo secondo poema, che si compone di quattro libri, è scritto in versi sciolti.

Sebbene il *Paradise Regained* fosse, tra i due, il più caro al poeta e sebbene presenti pregi notevolissimi, esso è nel complesso inferiore al primo.

Il *Samson Agonistes* (Sansone agonista), tragedia lirica con cori su modello greco, è uno degli ultimi lavori del Milton e uno dei più vibranti e umani. Sembra abbastanza chiaro che nella figura del vecchio atleta israelita, tradito dalla moglie filistea, beffeggiato dai nemici, cieco e avvilito, il poeta abbia voluto rappresentare se stesso.

Il puritano Milton riassume in sè la cultura e gl'influssi artistici del Rinascimento e può considerarsi come l'ultimo degli elisabettiani, dei quali possiede la forza fantastica, l'energia creativa e la grande varietà, unite ad una maggiore finitezza artistica, pur essendo privo delle facoltà drammatiche e dell'umorismo. Diede vita nuova ai generi trattati, dalla lirica descrittiva, al sonetto, all'elegia, al « mask », al dramma lirico, lasciando dovunque l'impronta inconfondibile del suo genio, e donando infine all'Inghilterra il grande poema epico che ancora le mancava.

PROSATORI DEL SECOLO XVII

Milton è il genio poetico del mondo puritano, John Bunyan (1628-1688) è di esso il prosatore più tipico e rappresentativo.

Nacque questo ispirato figlio del popolo nel piccolo villaggio di Elstow presso Bedford. Il padre era un povero stagnino sprovvisto di mezzi per far studiare il figliolo che venne così avviato al mestiere paterno Dai biografi e dalle notizie ch'egli stesso ci dà della sua vita sappiamo che, sin da fanciullo, sentiva in sè un oscuro presentimento della propria missione.

Nella bottega paterna tra il fumo e le fiamme della piccola fucina e il bagliore degli oggetti che andava forgiando, apparivano alla sua accesa fantasia di adolescente terribili e ossessionanti visioni infernali e di tregenda, esseri diabolici che tormentavano il suo spirito. Di queste visioni, tipiche d'altronde di molti fedeli semplici e incolti, il Bunyan non sembrò liberarsi completamente mai nella vita.

Egli è veramente l'espressione dell'ingenuità immaginosa del popolo, ravvivata dal sentimento sincero e profondo e dalla istintiva saggezza. La sua fede scaturisce e si esprime così luminosamente che tutti i simboli e le allegorie del suo mondo interiore, pur così connesso ai pensieri e alle superstizioni popolari, perdono il tono grigio e uniforme del rac-

conto agiografico o della favola edificante per presentarsi soffusi di un candore e di un fascino particolari.

Giovanissimo condusse vita esuberante e scioperata, di cui più tardi esagerò le colpe, e prestò per breve tempo servizio nell'esercito parlamentare, sotto il comando di Sir Samuel Luke, il cavaliere puritano deriso dal Butler nel personaggio di Sir Hudibras (1). Al ritorno, attratto sempre più dalla vocazione religiosa, si diede a studiare con grande assiduità la Bibbia, sul quale libro si fonda tanto la sua vita di credente che quella di letterato.

Al momento della Restaurazione aveva già composto alcuni opuscoli di controversia religiosa quando venne imprigionato sotto l'imputazione di predicare senza licenza. In carcere, dove languì per dodici anni, compose, insieme ad altre, la sua prima opera importante *Grace Abounding to the Chief of Sinners* (1666), autobiografia spirituale dell'autore.

Rilasciato nel 1672 per la « Declaration of Indulgence », fu nominato pastore della congregazione a Bedford, ma alla revoca (1675) di quell'atto di clemenza, Bunyan venne nuovamente imprigionato. E' durante questo secondo periodo di cattività, per fortuna non lungo, ch'egli compose la prima parte del suo capolavoro *The Pilgrim's Progress* (Il viaggio del pellegrino), pubblicato in due edizioni nel 1678 e poi ancora l'anno successivo. La seconda parte è del 1684.

The Pilgrim's Progress rappresenta in forma di romanzo allegorico la lenta catarsi dell'anima cristiana che procede — oppressa dal male e aspirando al bene, cadendo nel peccato e risollevandosi — lungo il sentiero della vita verso la salvazione.

L'autore vede in sogno il protagonista, Cristiano, con un pesante fardello sulle spalle e un libro in mano, fuggire dalla « City of Destruction » (Città della distruzione), dove ha così a lungo indugiato e dove tentano di trattenerlo invano la moglie, i figli e gli amici, col fermo proposito di raggiungere la « Celestial City » (Città Celeste). Indirizzato sulla via da seguire da Evangelista egli supera valli sterminate, oscure contrade, città ignote e luoghi strani come « The Slough of Despond » (La palude della disperazione), « The Interpreter's House » (La casa dell'Interprete), « The Palace Beautiful » (Il palazzo meraviglioso), « The Valley of Humiliation » (La valle dell'umiliazione), « The Valley of the Shadow of Death » (La valle dell'ombra della morte), « Vanity Fair » (La fiera della vanità), « Doubting Castle » (Il castello dei dubbi), « The Delectable Mountains » (Le montagne dilettose) e « The Land of Beulah » (La terra di Beulah), finchè giunge, dopo esser stato attardato da vari incidenti e aver incontrato numerosi personaggi, alla meta agognata.

Nella seconda parte è descritto lo stesso pellegrinaggio da parte della moglie Cristiana e dei quattro figli.

---

(1) Vedi pag. 119.

E' chiaro che i personaggi, le località e gli avvenimenti rappresentano, volta a volta, simboli delle colpe e delle virtù degli uomini, delle loro esperienze, delle loro debolezze, dei loro superamenti, mentre l'intera narrazione, che si sviluppa in dieci fasi, sembra riassumere in una vasta e bene architettata allegoria tutte le difficoltà e i trionfi della vita cristiana.

Lo stile del Bunyan è semplice, spontaneo e comunicativo. I personaggi sono improntati a un senso di realtà e di umanità spiccatissimi, che li differenzia dalle fredde e astratte figure simboliche di altre allegorie, come ad esempio il *Roman de la Rose* o anche la *Faerie Queene* di Spenser.

Fin dal suo primo apparire *The Pilgrim's Progress* incontrò un enorme successo; successo che fu certamente dovuto al fatto che esso interessava il lettore colto come l'incolto, il ricco quanto il povero, il giovane come l'adulto. Ancor oggi esso resta uno dei libri maggiormente diffusi nei paesi anglosassoni e (specie nelle campagne) è forse l'opera maggiormente letta dopo la Bibbia.

Tra le moltissime opere minori del Bunyan ricordiamo ancora soltanto *The Life and Death of Mr. Badman* (1680), che è uno studio realistico nel quale albeggiano già timidamente i caratteri del romanzo moderno, e *The Holy War* (1682), altra allegoria religiosa assai notevole, sebbene oscurata dal capolavoro, del quale non ha l'unità essenziale, nè la forza icastica.

Sir Thomas Browne (1605-82), di professione medico, è scrittore personale e interessante per quello strano miscuglio di medievalismo e di scienza moderna caratteristico del secolo XVII. Il suo inglese, ricco di elementi latini, e lo stile artisticamente rifinito, limpido e cadenzato, lo rendono uno dei prosatori più celebrati del tempo.

Nel suo capolavoro *Religio Medici* (circa 1635) egli dimostra la conciliabilità della fede con la scienza, che già rendeva scettici gli spiriti, e considera la natura come un campo di straordinaria rivelazione. Nel libro sono peraltro trattate molte e differenti questioni, tra cui ad esempio quella della stregoneria, alla quale, sembra impossibile, l'autore credeva al punto da far condannare alla pena di morte alcune donne sospette di relazioni col demonio, allorchè gli accadde di essere incluso in una commissione giudicatrice.

Del Browne si ricordano pure la *Pseudodoxia Epidemica* (1646), confutazione di molti errori popolari e indagine su verità e concetti allora comunemente accettati, ove l'autore, pur tradendo di continuo il secentismo della sua cultura, si dimostra discepolo di Bacone e come lui sostiene che solo l'esperimento diretto può condurre al possesso della verità; e *Hydriotaphia, or Urn Burial* (1858), trattato sulle urne sepolcrali

(scoperte di recente nel Norfolk), divagazioni erudite e riflessioni sui misteri dell'universo, in cui la sua prosa poetica acquista particolare bellezza e intensità fantastica.

Il filosofo THOMAS HOBBES (1588-1679), segretario e amico di Bacone, del cui empirismo fu uno dei sistematori, sostiene nelle sue opere — alcune delle quali composte originariamente in latino, altre in un inglese sobrio, robusto e preciso, che lo fa uno dei pionieri della prosa moderna — che le idee aventi origine nella mente dell'uomo sono prodotte da sensazioni esterne, che non esistono idee innate e che l'unico mezzo per giungere alla verità è di affidarsi alle prove fornite dai sensi.

Nel suo capolavoro il *Leviathan* (1651), afferma il principio di un governo assoluto dello Stato (più che il potere personale del re), allo scopo di controllare e frenare gli appetiti degli uomini, per loro natura egoisti e ipocriti.

Degni di speciale menzione sono pure il vescovo JEREMY TAYLOR (1613-67), uno dei più eloquenti predicatori della Chiesa anglicana, di cui ricordiamo *The Rule and Exercises of Holy Living* (1650) e *The Rule and Exercises of Holy Dying* (1651); IZAAC WALTON (1593-1683), autore d'importanti biografie (Donne, Hooker, Herbert) e del manuale *The Compleat Angler* (Il perfetto pescatore con l'amo, 1653), che contiene un quadro sereno e delicato dell'Inghilterra rurale del tempo; e RICHARD BAXTER (1615-91), la cui opera principale *The Saints' Everlasting Rest* (1649-50) è un modello di prosa semplice ed efficace.

IX

LA RESTAURAZIONE

Le leggi promulgate dagli uomini della Commonwealth per combattere la licenziosità dei costumi erano state troppo severe e intransigenti perchè, al capovolgersi della situazione politica, non si determinasse una violenta reazione.

Lasciando pur da parte la chiusura dei teatri — chè gli spettacoli teatrali intorno al 1640 erano effettivamente immorali — troppi ingenui piaceri, troppi svaghi innocenti, erano stati proibiti e il malumore della popolazione per questo stato di cose fu certo un elemento di primaria importanza negli eventi che determinarono il ritorno della monarchia.

Dal canto suo il nuovo sovrano, uomo avveduto e ambizioso, si rese perfettamente conto che la nazione stanca dei lutti, dell'incertezza, dell'austerità, aveva bisogno di sfogo, di distensione, di vita tranquilla pei commerci, e allentò le redini di ogni controllo statale, dando per primo, nella sua gaudentissima corte, esempio di corruzione e di licenziosità estreme.

Si attraversò così un periodo di sfrenatezza che si protrasse come un lungo e morboso delirio, pur restando fenomeno limitato massimamente alla capitale e in particolare agli strati sociali più vicini a corte, fino al momento in cui riemersero gradualmente negli animi i valori morali più sani, conducendo a quella rivoluzione del 1688 che, quasi incruentemente, abbattè la incancrenita e dispotica monarchia di Giacomo II.

Ma facendo astrazione da questo clima pagano e licenzioso, che si riflette soprattutto nel teatro, col 1660 nuovi valori cominciano ad operare in modo decisivo sul mondo inglese, per cui la data della Restaurazione di Carlo II segna l'inizio di un'era nuova, il trapasso dal Rinascimento all'epoca moderna nell'ordine morale e letterario, trapasso che verrà completato nell'ordine politico dalla rivoluzione del 1688.

Naturalmente un cambiamento di così vasta portata non fu istan-

taneo. La grande fioritura letteraria elisabettiana aveva corrisposto a un periodo d'esuberante vitalità, di sete d'avventure e di conquiste, d'entusiasmo e d'ardore passionale e spirituale. Al suo progressivo esaurirsi — di cui abbiamo osservato i primi sintomi nella poesia metafisica, ove il pensiero si fa più esigente e tormentoso e la fantasia s'intellettualizza complicandosi ed esasperandosi — segue negli scrittori e nella parte pensante della nazione un senso d'abbattimento, di delusione, una tendenza alla critica e allo scetticismo, i quali si accrescono man mano che il sogno di una repubblica fondata sulla legge divina, mistica e sociale a un tempo, si dimostra utopistico e irrealizzabile.

La diffidenza d'ogni fede e d'ogni entusiasmo, il desiderio d'ordine, d'equilibrio e di misura, la ricerca del razionale, divengono le caratteristiche dei tempi nuovi. Sulle rovine della repubblica si forma una società senza illusioni in cui l'utilità è il movente delle azioni individuali.

In letteratura alla fase creativa subentra la fase critica, la prosa prevale sulla poesia, l'influsso italiano viene definitivamente sostituito da quello francese.

Durante l'esilio la famiglia reale e gran parte del seguito — nel quale si trovavano numerosi scrittori — erano vissuti sul continente, specie in Francia, venendo così a contatto con la produzione letteraria d'oltre Manica. Ciò spiega come, dopo il ritorno degli Stuarts sul trono d'Inghilterra, l'influenza francese divenga tanto grande a corte e come da corte dilaghi poi nella vita e nelle lettere del paese. Questa influenza si esercita principalmente in tre modi: primo, facendo sorgere negli autori un sentimento sociale che li spinge gradatamente a cercare vincoli più stretti d'interesse col pubblico, di modo ch'essi si pongono a scrivere ciò ch'è più accetto alla società del tempo; secondo, sviluppando la tendenza già esistente verso il razionalismo che conduce a una virtuale rivolta contro tutto ciò che appare vago e fantastico; terzo, raffinando e potenziando lo spirito critico, conseguenza naturale dei fattori suesposti.

L'ideale sociale dell'epoca favorisce fortemente lo sviluppo della prosa. Scrittori e predicatori per interessare la società sono obbligati ad adottare uno stile limpido e chiaro. La loro prosa mostra infatti maggiore semplicità, sia nella lingua che nello stile, di quella del periodo precedente. Le possibilità dell'inglese non ancora sperimentate in composizioni di carattere personale e sociale, come le lettere e i diari, vengono per la prima volta riconosciute e sviluppate.

Anche in poesia si tende a disciplinare il prorompere dell'ispirazione e il libero sfogo della fantasia, che s'erano sbizzarriti nel periodo elisabettiano, con la ricerca d'una musicalità più cadenzata e rego-

lare, in cui l'eco delle rime vicine, aggiunto alla brevità concettosa e alla chiarezza dello stile, rinforzi il senso dell'ordine e crei un'arte più consapevole che ha la tecnica tra i suoi elementi essenziali. Perciò l'*heroic couplet* (distico eroico), messo in voga dal Waller, diviene il verso d'elezione dell'epoca e domina per un secolo intero la poesia inglese.

La tendenza al razionalismo si risolve, come abbiamo detto, in un desiderio generale di spazzar via superstizioni e falsi ideali, e, oltrepassando i limiti puramente letterari, va a dare maggior impulso allo spirito d'indagine nel campo della scienza e della filosofia che si era già affermato con Bacone. Sulle orme di questi, la Royal Society, fondata nel 1662, allargherà la ricerca scientifica, intesa in senso razionale e moderno, ad ogni ramo dello scibile, non trascurando neppure il perfezionamento della lingua.

Nel 1687 appare l'opera fondamentale della Newton *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, in cui si enuncia la legge della gravitazione universale, e nel 1690 viene pubblicato il famoso saggio del Locke *An Essay concerning Human Understanding* (Saggio sull'intelletto umano). Queste opere e numerose altre ci danno la prova dell'importanza ormai raggiunta dal pensiero inglese (1).

Lo spirito critico si manifesta nella letteratura talvolta sotto forma di veri e propri saggi critici, tal'altra in opere didattiche o satiriche; e la satira sarà appunto, come vedremo, una dell'espressioni letterarie più tipiche dell'epoca.

JOHN DRYDEN.

Una relativa povertà di temi umani e di capacità emotiva accompagnata, per contro, da singolare lucidità di pensiero e da spiccata tendenza al raziocinio e alla critica — che si esprimono in forma robusta e sonora nelle opere di poesia e in uno stile chiaro, efficace e diretto nelle opere di prosa — contraddistinguono la personalità di Dryden, il più importante scrittore della Restaurazione.

John Dryden (1631-1700) nacque in un villaggio del Northamptonshire da ricca famiglia di agricoltori, devota alla causa puritana. Compì studi accurati nella famosa scuola di Westminster e quindi all'Università di Cambridge, acquistando solida e vasta cultura classica. Deciso a seguire la carriera delle lettere si stabilì, intorno al 1657, a Londra, dove rimase per il resto della vita.

---

(1) Il razionalismo inglese sarà destinato a sua volta ad influenzare la letteratura francese del secolo successivo, con le opere dello Hume, dello Smith, ecc.

Egli compendia in sè le tendenze letterarie dell'epoca, non solo perchè la sua musa, eminentemente occasionale, s'ispira agli avvenimenti e tien conto del gusto e del mutare delle passioni politiche e religiose del tempo, ma anche perchè coltiva la quasi totalità dei generi letterari allora in uso, riuscendo in tutti a superare, salvo qualche eccezione, gli scrittori contemporanei.

Tra i suoi primi lavori ricordiamo le *Heroick Stanzas* (Strofe eroiche, 1658), quartine composte in morte di Cromwell, che lo dimostrano ligio al dittatore puritano e buon discepolo dei poeti metafisici.

Il ristabilirsi del regime monarchico lo trova tuttavia già schierato dalla parte dei realisti. In *Astraea Redux* (1660), dove usa ormai con grande maestria e precisione il distico decasillabico, pur conservando la maniera dei metafisici nella ricercatezza delle immagini e nei concetti stravaganti, il Dryden è tra i primi a celebrare il ritorno di Carlo II. Ben accolto a corte, sposa nel 1663 una nobile dama, Lady Elizabeth Howard, e incomincia ad occuparsi di teatro.

Ispirato da avvenimenti contemporanei è pure l'*Annus Mirabilis* (1667), poema narrativo in cui descrive il grande incendio che devastò Londra nel 1666 e alcuni episodi fortunati della sfortunata guerra contro d'Olanda. Composto di quartine a rima alternata, pur peccando ancora qua e là di concettismo, è la prima opera veramente importante dell'autore.

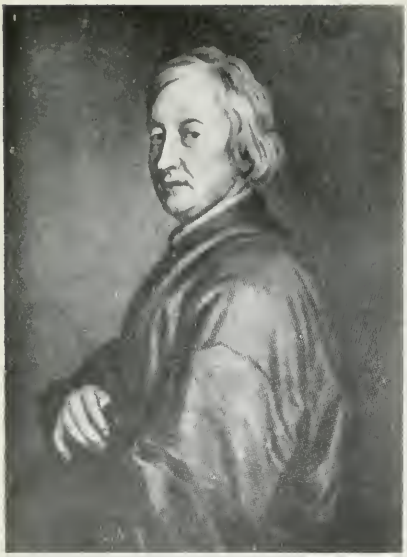
Segue un periodo di circa quindici anni nel quale il Dryden si dedica al teatro, di cui parleremo più avanti. Durante questo periodo la sua fama aumenta e si consolida sempre più ed egli ottiene onori, guadagni e riconoscimenti ufficiali. Nel 1670 viene nominato poeta laureato e storiografo del re.

Quando riprenderà la sua attività di scrittore non drammatico sarà come poeta satirico, didattico e più tardi lirico e userà ormai definitivamente l'*heroic couplet,* il metro già adoperato dal Chaucer e dal Dryden portato ad una dignità artistica senza precedenti, nel quale adagerà le sue gravi sentenze e le sue osservazioni mordaci, facendone l'arma della logica e della satira.

Quest'arma egli pone al servizio degli Stuarts. Nel 1681 appare la prima parte di *Absalom and Achitophel,* che s'ispira agli avvenimenti storici del tempo e rimane ancor oggi la più grande satira politica della letteratura inglese. Essa tratta in forma allegorica del tentativo del partito *Whig* (1), guidato dal conte di Shaftesbury (Achitophel), di

(1) Nella seconda metà del secolo XVII fu dato il nome di *Whigs* a coloro che propugnavano una limitazione dei diritti e delle prerogative della corona e di *Tories* a coloro che di questi diritti e prerogative erano i zelanti difensori, sia nel campo religioso che in quello politico. Le due voci acquistarono un significato

Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. Illustrazione per il libro XII del *Paradise Lost* (da una edizione inglese degli inizi del Settecento).



John Dryden.

Alexander Pope.

Jonathan Swift.

Daniel Defoe.

escludere il fratello di Carlo II dalla successione al trono d'Inghilterra perchè cattolico, ponendo in sua vece il duca di Monmouth (Absalom), figlio naturale del re.

Il rilascio di Shaftesbury e le conseguenti manifestazioni di giubilo dei *Whigs* (che coniarono una medaglia commemorativa), danno lo spunto al poeta per un'altra satira, pure assai pregevole, *The Medall*, pubblicata l'anno seguente. Una risposta ad essa, attribuita al drammaturgo Thomas Shadwell, dà modo al Dryden di comporre con *MacFlecknoe* (1682) un nuovo piccolo capolavoro satirico. Non contento di ciò, quando in quello stesso anno uscì la seconda parte di *Absalom and Achitophel*, scritta da Nahum Tate, Dryden vi inserì duecento versi nei quali l'incauto Shadwell viene fustigato un'altra volta senza pietà.

Frattanto le dispute politiche andavano trasformandosi sempre più in dispute religiose. In *Religio Laici* (1682), forse l'opera più spontanea e personale dello scrittore, questi (che non si era accorto della tendenza al cattolicesimo di Carlo II, del resto abilmente dissimulata) difende la religione anglicana come modello di moderazione, in quanto si discosta sia dal fanatismo dei cattolici che da quello dei dissidenti.

La sua reputazione in questo periodo, non appare neanche scossa da quella che sembrò una servile abiura alla fede anglicana, allorchè nel 1685 all'ascesa al trono di Giacomo II, egli passò al cattolicesimo e compose il poema *The Hind and the Panther* (1687), in tre parti, in cui la Chiesa cattolica è rappresentata come una pura e innocente cerbiatta esposta alla ferocia di una selvaggia pantera (La Chiesa anglicana), bella ma maculata.

Ma il Dryden si riabilitò come uomo e come cittadino, quando in seguito alla Rivoluzione del 1688, salito al trono Guglielmo d'Orange, si rifiutò di riconoscerne l'autorità. Quest'ultimo periodo è certo il più doloroso e il più agitato della vita del poeta, già vecchio, in cui egli perde cariche e beni e deve contare per vivere soltanto sui proventi del suo lavoro letterario.

Notevole in questo periodo la sua attività di traduttore che donò alle lettere inglesi, oltre a versioni varie dai classici, la traduzione completa delle opere di Persio, di Giovenale e di Virgilio. La versione dell'*Eneide*, quantunque molto libera, è considera tra le più felici. Nelle *Fables, Ancient and Modern* (1699), una delle poche opere dell'autore rimaste a lungo popolari, ci dà una riuscita parafrasi poetica di racconti tratti da Ovidio, Boccaccio e Chaucer.

---

ancor più vasto nel Settecento venendo a corrispondere rispettivamente ai termini *Liberals* (Whigs) e *Conservatives* (Tories) che subentrarono alle prime, senza ulteriore mutamento di significato, verso la metà dell'Ottocento.

Copiosissima e importante al punto da meritargli il primo posto tra gl'iniziatori della prosa inglese moderna è la sua produzione di saggi critici, molti dei quali appaiono sotto forma di prefazioni ai lavori teatrali. Meritano speciale menzione *An Essay of Dramatick Poesie* (1688), scritto con grande acume e vivacità di stile, e la bellissima prefazione alle *Fables*.

Come poeta lirico il Dryden non fu sempre ispirato, peccando spesso di retorica, cioè di quello che sarà il più marcato difetto dei poeti del secolo successivo. Ebbe però sviluppatissimo il senso del ritmo e seppe modulare con arte sovrana l'*heroic couplet*. Di questa parte della sua produzione sarà sufficiente ricordare: *Britannia Rediviva*, scritta in occasione della nascita del principe ereditario; *On the Death of Mr. Henry Purcell*, elogio funebre del più famoso musicista inglese del Seicento; *To the Pious Memory of the Accomplisht Young Lady, Mrs. Anne Killigrew*, in morte di una giovane poetessa; e *Alexander's Feast*, in onore di Santa Cecilia: essendo queste due ultime odi rispettivamente la migliore e la più nota delle sue liriche.

LA RINASCITA DEL TEATRO CON LE « TRAGEDIE EROICHE ».

Il dramma inglese, proscritto dal teatro, continuò ad avere dei lettori e sopravvisse circolando tra il pubblico principalmente con la seconda edizione dell'in-folio di Shakespeare (1632) e delle opere di Ben Jonson (1640) e con la prima dei drammi di Beaumont e Fletcher (1647).

Alla Restaurazione, il teatro fu tra le manifestazioni letterarie quella che subì per prima l'influsso d'oltre Manica, nè questo meraviglierà se si pensi che l'arte teatrale era a quei tempi in gran voga nelle corti e che — come abbiamo già detto — i circoli reali inglesi si erano molto francesizzati nei loro gusti durante il forzato esilio.

Tuttavia il dramma inglese trarrà ispirazione più che dalle grandi opere di Corneille e di Racine, alquanto più tarde, dal teatro, artisticamente di valore secondario, di Alexandre Hardy, la cui opera principale *Marianne* trionfò a lungo sulle scene, dalla commedia « di cappa e spada » e soprattutto dai romanzi francesi e spagnoli (quest'ultimi di solito attraverso le imitazioni francesi). Saranno appunto questi romanzi (1) — d'una sentimentalità raffinata fino al ridicolo, dove gli uomini e le passioni hanno statura e dimensioni eroiche e sovrumane — a dare la materia al teatro tragico inglese.

Tra gli scrittori che contribuirono con le loro opere al prevalere

(1) Di La Calprènede, di Madeleine de Scudéry, della contessa di La Fayette, ecc. (che avevano avuto il loro prototipo nell'*Astrée* di Honoré d'Urfé).

di questa tendenza ricorderemo Sir William D'Avenant (1606-68), autore di un poema epico romanzesco *Gondibert* (1651), in quartine, che influirà, particolarmente per la forma metrica, sulle opere giovanili del Dryden. Il D'Avenant, prim'ancora del ritorno al trono degli Stuarts, era riuscito nel 1656 a ottenere dal governo puritano il permesso di aprire al pubblico « an allegorical entertainment by declamation and music after the manner of the ancients » (1).

Il primo lavoro considerevole di questa serie di spettacoli che preludiano alla riapertura dei teatri, immediatamente concessa da Carlo II, fu *The Siege of Rhodes* (1656) del D'Avenant stesso. Questo dramma è importante non tanto per i suoi pur notevoli meriti artistici quanto per il posto che occupa nel quadro dello sviluppo storico ed estetico del teatro inglese.

In esso infatti, oltre al riaffiorare di quei valori elisabettiani che più sembrano connessi a certi aspetti del temperamento anglosassone (ardore lirico e sincero, giovanile trasporto per l'avventuroso, il romanzesco, ecc.) si nota il primo albeggiare del Corneille e della sua elevata concezione dell'amore e delle virtù umane ed una spiccata tendenza al tono melodrammatico (2).

Per queste sue caratteristiche *The Siege of Rhodes* (3) può considerarsi il primo modello dell'opera musicale inglese e, quel che più importa, sembra contenere in germe il mondo spirituale delle « tragedie eroiche » che — come vedremo tra breve — costituiscono una delle maggiori glorie teatrali del Dryden.

Qualche anno dopo la Restaurazione i teatri, con la loro continua richiesta di lavori nuovi, rappresentavano una vera risorsa per i letterati oltre che un facile mezzo di affermazione e di gloria. Il Dryden, che aveva debuttato come poeta e come prosatore, si dedicò anch'egli assai presto alle scene, stipulando una serie di contratti con vari impresari.

Esordì con alcune commedie, scritte in tutto o in parte in prosa, nelle quali imita Fletcher e la commedia d'intrigo spagnola. Ma il Dryden non era nato commediografo — com'egli stesso ammise, riconoscendo in seguito la superiorità del Congreve — e nessuna delle sue commedie è rimasta viva. Tra le più notevoli ricordiamo *The Rival*

---

(1) Spettacolo allegorico misto di declamazione e di musica alla maniera degli antichi.

(2) Il melodramma, nato in Italia dal dramma pastorale del Rinuccini, rappresentò la prima fase dell'opera lirica. Passato in Francia al tempo del cardinale Mazzarino, di là si estese all'Inghilterra quasi nella stessa epoca.

(3) Col dramma del D'Avenant, riveduto e rappresentato con sfarzo nel 1662, l'arte scenica compì un gran passo avanti. Inoltre, in esso appaiono per la prima volta (salvo qualche eccezione precedente) delle attrici sulle scene inglesi.

Ladies (1664), *Sir Martin Mar-All* (1667), *Marriage-à-la-Mode* (1672), che ebbe grande successo, e la più tarda *Amphitryon* (1690).

Il poeta invece riuscì ad eccellere facilmente sugli altri scrittori contemporanei nelle « tragedie eroiche », magniloquenti, spiranti un alto clima ideale — apoteosi esteriore, spettacolare e coreografica dell'Amore romantico — che attrassero quel pubblico corrotto e cinico con la grandiosità scenografica degli effetti, trasportandolo in un mondo di fantasia e di sogno al quale non si chiedeva nè verità nè verosimiglianza. A rappresentare questo mondo enfatico e pomposo ben s'adattava l'uso del coturnato e sonoro distico eroico drydeniano.

Se è vero che la maggior parte di questa produzione, in cui è palese l'assecondamento del poeta al gusto poco puritano del pubblico che frequentava allora i teatri, fu più tardi rinnegata dallo scrittore stesso, prim'ancora di subire l'inesorabile critica del tempo, non è men vero che in alcune tragedie l'estro del poeta s'affermò in modo più duraturo. In esso troviamo quell'elemento genuino di entusiasmo per l'eroico e per l'ideale che appare quasi il retaggio delle genti anglosassoni e riesce a dare calore e vita alle scene e ai dialoghi improntati a quella compostezza un po' fredda e talora retorica che esigevano i modelli dei classici francesi del Seicento.

Fin dal 1664 aveva aiutato il cognato Sir Robert Howard a comporre *The Indian Queen*, una delle primissime tragedie eroiche, il successo della quale lo incoraggiò a scriverne il seguito *The Indian Emperor* (1665), che gli assicurò la fama come scrittore di teatro e stabilì definitivamente l'affermarsi del nuovo genere.

A questa seguirono *Tyrannick Love* (1668?) e le due parti di *The Conquest of Granada* (1669-70), lavoro che ebbe un immenso successo e in realtà in esso si assommano le qualità e i difetti delle tragedie eroiche.

Ma questo genere era destinato per i suoi eccessi ad esaurirsi rapidamente, ingenerando sazietà e stanchezza, come il Dryden stesso comprese, soprattutto dopo la riuscita parodia, *The Rehearsal* (1671), fattane da un gruppo di begl'ingegni con a capo il duca di Buckingham (1). Nel prologo all'ultima e forse la migliore delle sue tragedie eroiche, *Aureng-Zebe* (1676), il poeta confessa di essersi « stancato della rima così a lungo vagheggiata ».

In *blank verse* sono infatti le due ultime tragedie importanti *All for Love* (1677), in cui riprende con assoluta indipendenza il soggetto dell'*Antony and Cleopatra*, e *Don Sebastian* (1690), scritta parzialmente in

(1) Il Dryden si prenderà del duca tarda ma sicura rivincita in *Absalom and Achitophel*, dove questi viene efficacemente satireggiato nel personaggio di Zimri.

prosa, nelle quali lo scrittore s'avvicina di più ai modelli elisabettiani e attenua l'esaltazione eroica in toni più dolci e umani che ci fanno pensare al Metastasio.

Dryden si dedicò al teatro senza avere alcuna speciale inclinazione per esso e i drammi da lui prodotti, benchè attestino la sua coscienza artistica e il suo talento, non raggiunsero mai l'intensità emotiva del precedente teatro elisabettiano. Accanto a quello del Dryden, altri nomi meritano di essere menzionati in questo capitolo.

Thomas Otway (1652-85), attore mancato, drammaturgo e per un periodo soldato, compose nella sua breve carriera, oltre ad alcuni adattamenti da Racine e Molière, diversi lavori tragici e comici, due dei quali, le tragedie in versi sciolti *The Orphan* (1680) e *Venice Preserv'd* (1682), rimasero a lungo meritamente famosi.

The Orphan (L'orfanella) è un dramma domestico, l'argomento del quale è fornito dalle situazioni, poco verosimili ma fortemente patetiche, che si creano intorno alla protagonista, la gentile, trepida e affascinante Monimia, amata da due fratelli, uno dei quali la sposa segretamente e l'altro l'inganna sostituendosi al marito la sera delle nozze.

Venice Preserv'd (Venezia salvata), il capolavoro dell'autore, ha per sfondo storico la congiura spagnola del 1618 contro la Repubblica di Venezia, che l'Otway deriva dal libro dell'abate di Saint-Réal, allora da poco tradotto in inglese. Ma il personaggio principale, Belvidera, è interamente immaginato e la tragedia, ben costruita, rappresenta con grande eloquenza e forza emotiva, il conflitto tra l'amore e il patriottismo e l'amicizia, sviluppando armoniosamente un tema caro al poeta: l'uomo indotto dalla propria donna al sacrificio di se stesso.

Nathaniel Lee (1653-92), dopo aver prodotto alcune tragedie eroiche, ottenne immediato e durevole successo sulle scene con *The Rival Queens* (1677), dramma in versi sciolti che ha per argomento la fine di Alessandro Magno. Non mancano a questo scrittore tirate declamatorie di grande effetto, ma nel complesso la sua produzione difetta delle qualità migliori e risente delle condizioni anormali della sua mente (morì pazzo).

A parte ogni considerazione di dettaglio possiamo concludere che il perdurare sulle scene e la ripresa periodica per oltre un secolo di lavori come quelli del Lee o di altri drammaturghi a lui inferiori, come ad esempio l'*Oroonoko* (1696) di Thomas Southerne, sono più che altro un indice della decadenza del teatro tragico inglese.

La vita corrotta e libertina della corte e della società galante della Restaurazione, alla quale abbiamo accennato al principio di questo capitolo, si riflette, più che in ogni altro genere, nella commedia, che rappresenta la parte più viva del teatro del tempo.

Tributaria in parte, al pari del dramma e della tragedia, dei modelli spagnoli e francesi, soprattutto del Molière, ci interessa come riproduzione — a volte caricaturale e satirica, più spesso cinica e compiaciuta — dei costumi dell'ambiente mondano del tempo, coi suoi intrighi, le sue frivole e gaie conversazioni, scintillanti di spirito ma inquinate da un'inverecondia senza nome, dove l'artificiosità e il realismo si fondono e si compenetrano con risultati artistici spesso di valore non comune e di sorprendente modernità.

Trascurando il Dryden, alle cui commedie abbiamo già accennato, e i commediografi minori, tra i quali basti nominare Thomas Shadwell, Sir Charles Sedley, Aphra Behn, John Crowne e Thomas D'Urfey, cinque sono gli scrittori di commedie più rappresentativi di questo periodo e precisamente George Etherege, William Wycherley, John Vanbrugh, William Congreve e George Farquhar.

Sir George Etherege (1634?-91), diplomatico e cortigiano, riproduce sulle scene il mondo frivolo, spensierato e senza serietà d'intenti in mezzo al quale condusse la sua esistenza di *rake* (libertino) tra i più in vista del tempo.

La struttura delle sue commedie, risultante da un susseguirsi di scene più che dallo sviluppo regolare d'un intreccio costruito, ha la spontaneità dell'improvvisazione e le situazioni e il dialogo, spiritoso e salace, hanno spesso l'impronta, malgrado la loro spregiudicatezza, d'esser colti dal vero.

Così per naturale inclinazione, unita all'esempio di Moliere, egli porta il teatro — che non si era ancora di molto allontanato dalla « comedy of humours » jonsoniana — verso la « comedy of manners » (commedia di costumi) che sarà tipica della Restaurazione.

L'ultima delle tre commedie da lui prodotte, *The Man of Mode* (1676), in prosa, viene generalmente ritenuta il suo capolavoro.

Maggiore introspezione e un'arte più consapevole troviamo in William Wycherley (1640-1716), favorito di Carlo II e amante della sua amante, Lady Cleveland. Nelle sue commedie, dove abbondano le volgarità e le sconcezze, egli espone al ridicolo i vizi di quel mondo elegante e corrotto, di cui sottolinea gli eccessi con una compiacenza e un cinismo che fanno a volte dubitare della sincerità dei suoi intenti morali.

L'influenza del teatro spagnolo e francese — che talvolta anche

drammaturghi come l'Otway tradiscono, riecheggiando toni e impostando situazioni tipiche della commedia « di cappa e spada » — è nel Wycherley così evidente da lasciar scorgere addirittura l'esistenza di veri e propri calchi da Calderón de la Barca, Lope de Vega e soprattutto Molière. Malgrado ciò lo scrittore ha una propria personalità, poichè egli trasforma i personaggi mutandone le caratteristiche, complica alla spagnola gli intrecci più semplici di Molière e dà alle sue commedie maggior movimento che non abbiano gli originali imitati.

Ciò avviene particolarmente nelle sue due commedie migliori *The Country Wife* (1675), ispirata dall'*Ecole des Maris* e dall'*Ecole des Femmes*, e *The Plain Dealer* (1676), che ha per fonte principale il *Misanthrope* molièriano.

Sir John Vanbrugh (1664-1726), commediografo e architetto, spregiudicato quanto i colleghi maggiori e minori nel dipingere i vizi e la licenza dei contemporanei, sebbene difetti di qualità artistiche, è scrittore vivace e robusto, dotato di comicità farsesca, chiassosa e bonaria, che rivela la sua origine fiamminga.

Tra le sue commedie più fortunate ricordiamo *The Relapse, or Virtue in Danger* (1697), che stabilì la sua fama, dove crea con Lord Foppington una tipica figura di bellimbusto e dove troviamo nel personaggio di Amanda — come nota il Levi (1) — « il primo timido omaggio reso alla castità femminile da uno scrittore della Restaurazione »; e *The Provok'd Wife* (1697), considerata il suo capolavoro, in cui i personaggi principali Sir John Brute, la moglie Lady Brute e la nipote Belinda, hanno una certa naturalezza loro propria che li avvicina alla vita comune assai più che non siano di solito i personaggi del Congreve stesso, cioè del maggior scrittore di teatro della Restaurazione.

Dei cinque commediografi suaccenati merita infatti particolare attenzione William Congreve (1670-1729) di una generazione più giovane di Etherege e Wycherley.

Giovanissimo, scrisse una riuscita commedia, lodata dal Dryden, che gli procurò rinomanza immediata *The Old Bachelor* (1693). A questa fece seguito *The Double Dealer* (1693), superiore alla precedente nello stile, nella caratterizzazione dei personaggi e nella costruzione dell'intreccio, che è tuttavia convenzionale. Con *Love for Love* (1695) il Congreve ottenne un successo trionfale che consolidò definitivamente la sua fama. La commedia, il cui dialogo è un continuo brillare di battute di spirito, mostra l'accresciuta maestria dello scrittore nel dare vitalità e distinzione ai personaggi e rivela in pieno la sua arte squisita che si eleva di commedia in commedia avvicinandosi nel contempo alla vita reale.

---

(1) A. R. Levi, *Storia della letteratura inglese*, Palermo, Reber, 1901.

Aveva scritto anche una tragedia *The Mourning Bride* (1697), che se nulla aggiunge nulla toglie alla sua fama, quando, appena trentenne, disgustato forse per l'insuccesso di *The Way of the World* (Così va il mondo, 1700), considerato ora il suo capolavoro e la più bella commedia della Restaurazione, si ritrasse definitivamente dal teatro. In *The Way of the World* l'intreccio è poco chiaro e l'azione debole, il che giustifica lo scarso successo sulle scene, ma in essa la « comedy of manners » raggiunge il suo più alto grado di perfezione. Pur avendo profuso il suo spirito in tutti i personaggi, l'autore ha saputo caratterizzarli con sicurezza e far trionfare in mezzo ad essi l'incantevole figura della protagonista, Millamant, in cui l'artificialità della più alta civetteria si fonde con la tenerezza di un cuore femminile.

Con William Congreve la commedia inglese acquista maggiore dignità d'arte; e ciò non perchè lo scrittore si astenga dal metterci innanzi a scene scabrose, a uomini corrotti e ad allegre signore, ma perchè il linguaggio dei suoi personaggi per quanto spregiudicato non è mai scurrile ed egli sa evitare il grottesco e ritrarre l'immoralità con tanta arguzia e misura da risultare molto più efficace dei suoi colleghi senza freni nè scrupoli. La prosa delle sue commedie è limpida, precisa e naturalmente elegante e armoniosa.

L'irlandese George Farquhar (1678-1707), l'ultimo e il più giovane degli scrittori di teatro del periodo, preannunzia nelle sue commedie per certi sviluppi sentimentali il romanzo settecentesco e costituisce il legame col teatro più moderno di Goldsmith e Sheridan.

Nei suoi lavori teatrali — che mostrano un costante progresso, prematuramente troncato dalla morte — risulta chiara la personalità dello scrittore, ricco di spirito vitale, di allegro e sano ottimismo, ma anche di faciloneria, per la quale trascura la forma, saccheggia altri commediografi e non si perita di usare i più frusti espedienti scenici.

Tra le sue commedie ricordiamo *The Recruiting Officer* (1706) e *The Beaux Stratagem* (1707), l'ultima e la migliore di tutte, dove sconfinando dai salotti e ritrovi londinesi, cari al teatro della Restaurazione, ci porta in mezzo agli intrighi, al gaio trambusto e alle franche risate della locanda e della strada maestra.

Sebbene il suo teatro sia ancora molto libero non vi troviamo più le oscenità e il compiacimento malsano nella rappresentazione del vizio dei predecessori. Ciò è dovuto in parte ai tempi e ai gusti che andavano mutando coll'affermarsi progressivo della non corrotta classe media borghese.

Fin dal 1698 Jeremy Collier in *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, aveva violentemente attaccato con parzialità e poco discernimento la licenza del teatro, specie di Congreve e

Vanbrugh. L'opuscolo — al quale risposero, sebbene poco abilmente, i due commediografi incriminati — suscitò una vera e propria controversia alla quale parteciparono altri scrittori. Ma il Collier aveva fondamentalmente ragione ed egli fu senza dubbio una delle cause, oltre che un sintomo, del progressivo risanamento morale del teatro.

Questo però decadde rapidamente per lasciare il posto al romanzo, che lo sostituì nella predilezione del pubblico, e, fatta eccezione delle commedie di Goldsmith e Sheridan nella seconda metà del Settecento, bisognerà attendere circa due secoli per vedere riemergere dalla mediocrità il dramma inglese, che soffre tutt'ora, come ha messo in rilievo anche G. B. Shaw, delle restrizioni impostegli dalla censura preventiva (*Licensing Act* del 1737).

LA POESIA SATIRICA

La satira, come abbiamo osservato, è una delle caratteristiche salienti della letteratura della Restaurazione. Essa si esterna soprattutto nella commedia e nella poesia ed abbiamo visto come la parte più pregevole delle opere del massimo scrittore del tempo, John Dryden, sia appunto costituita, oltre che dai suoi scritti critici, dai suoi poemi satirici.

Uno dei maggiori esponenti di questo genere letterario è SAMUEL BUTLER (1612-80), autore del poema eroicomico *Hudibras*, in tre parti di tre canti ciascuna, pubblicate rispettivamente nel 1663, nel 1664 e nel 1678, il quale, abbandonando la composizione poetica breve, diede tra i primi alla satira le proporzioni, lo sviluppo e l'ampio respiro di un poema.

Hudibras è il documento più notevole della reazione contro il regime puritano verificatasi al momento della Restaurazione, in esso divampa tutta la collera a lungo soffocata dall'autore durante gli anni della dittatura di Cromwell.

Il poema, in distici ottosillabici, mette in ridicolo il fanatismo ipocrita e la pedanteria scolastica dei presbiteriani, impersonati nel grottesco cavaliere Sir Hudibras, e la ribalderia degli indipendenti, impersonati nel suo scudiero Ralpho, ispirandosi per il meccanismo generale e nel nome stesso alla *Faerie Queene*, sebbene l'influsso preminente sia quello dei capolavori del Cervantes e di Rabelais.

L'*Hudibras* ha scarsi pregi narrativi e poetici e non eccelle neppure nella caratterizzazione dei personaggi; la sua validità artistica sta tutta nell'efficacia satirica, nei motti di spirito, nella burlesca stramberia delle rime e delle metafore, nell'uso abilissimo dei giochi di parole. Il posto importante che occupa ancora nella letteratura inglese è dovuto a ragioni storiche più che a motivi estetici, la satira stessa, soffocata da

disquisizioni teologiche o comunque da elementi troppo contingenti, avendo perduto pel lettore moderno gran parte del suo interesse.

Alla satira dell'ipocrisia puritana del Butler si contrappone quella della licenziosità dei tempi nuovi del Marvell, anch'essa troppo legata al momento storico e alle persone per avere valore permanente. Altro robusto scrittore satirico è JOHN OLDHAM (1653-83), giovane ardente e rivoluzionario, morto anzitempo. Di lui ricordiamo le quattro *Satyrs upon the Jesuits* (Satire contro i Gesuiti, 1681) e la *Satyr addressd to a Friend that is about to leave the University,* la sua cosa migliore.

Una forte vena satirica — unita alla galanteria, alla massima lubricità e al cinismo — troviamo pure nei poeti cortigiani. Tra questi basti nominare CHARLES SACKVILLE, conte di Dorset (1638-1706), un tempo famoso; Sir CHARLES SEDLEY (1639-1701), citato anche tra i commediografi; e JOHN WILMOT, conte di Rochester (1647-80), il più scapestrato libertino e il miglior poeta del gruppo.

LA PROSA

Nel capitolo precedente si è accennato ai nomi e alle opere dei maggiori prosatori dei Seicento. Consideriamo qui brevemente quegli autori che si distinsero particolarmente nei generi nuovi, come i diari, e i saggi che, pur non essendo un genere nuovo in Inghilterra, presero, al tempo della Restaurazione, uno sviluppo ben maggiore che in passato.

Tra gli autori di diari celebri sono da ricordare John Evelyn e Samuel Pepys.

JOHN EVELYN (1620-1706), Fellow della Royal Society e poligrafo dotto, e ora rinomato esclusivamente per il suo diario che si estende dal 1641 fino alla morte dell'autore. Queste pagine largamente autobiografiche, scritte in una prosa poco brillante, hanno il pregio di darci notizie copiose, attendibili e varie della vita e degli avvenimenti accaduti durante la seconda metà del secolo XVII.

Di gran lunga superiore dal punto di vista dell'arte è il diario di SAMUEL PEPYS (1633-1703), segretario dell'Ammiragliato, che tenne durante i primi nove anni della Restaurazione (1660-9) delle note stenografiche (decifrate soltanto nel 1825) degli avvenimenti della sua vita e del tempo, così come si svolgevano giorno per giorno.

Privo d'intenti letterari ma scrittore nato, il Pepys ci dà nel suo diario una delle rappresentazioni più vivide della società della Restaurazione, vista da un uomo di mondo della classe media, onesto impiegato e patriota, amante dei piaceri, della musica e del teatro, che narra di se, della famiglia, delle proprie relazioni e amicizie, degli avveni-

menti, dei gusti e pregiudizi del tempo, con una schiettezza senza precedenti, tale da renderlo simpatico persino nei suoi difetti.

I diari di Evelyn e di Pepys conferiscono al nuovo genere valore e dignità d'arte.

In questo periodo l'empirismo inglese riceve per merito di JOHN LOCKE (1632-1704) la sua formulazione più completa e organica. Nelle sue opere, scritte in una prosa lucida ma priva di qualità artistiche, vediamo trionfare col buon senso e la rettitudine, l'amore per la libertà e la tolleranza, quello spirito di compromesso tra il concreto e l'astratto che è uno degli elementi più costanti e caratteristici della mentalità inglese. Il lavoro fondamentale *An Essay concerning Human Understanding* (1690), da noi già citato, esercitò, in Inghilterra e nel continente, una profonda influenza sul pensiero filosofico di tutto il Settecento.

Tra i saggisti sono degni di particolare menzione GEORGE SAVILE, marchese di Halifax (1633-95), al quale dobbiamo, tra l'altro, *The Character of a Trimmer* (1688), scritto in lode della virtù; e il diplomatico Sir WILLIAM TEMPLE (1628-99), autore di molti saggi d'argomento vario raccolti nel volume *Miscellanea*, in tre parti. Anche le sue lettere, ricavate dalla ricchissima corrispondenza privata, furono pubblicate, qualche anno dopo la sua morte, come modelli di prosa eccellente.

X

L'ETÀ CLASSICA

Il secolo XVII, con l'avvento della dinastia degli Stuarts, col trionfo del movimento puritano e la successiva Restaurazione monarchica, aveva rappresentato la fase finale e più drammatica di quella lotta per l'affermazione dei principi di libertà politica che la nazione inglese aveva iniziata contro l'assolutismo regio fin dai giorni lontani di re Giovanni, e che, salvo poche parentesi (come quella del regno di Elisabetta in cui l'assolutismo aveva costituito la premessa indispensabile per lo sviluppo della grandezza nazionale, tanto sentita del resto dal popolo inglese), era stata causa di discordie e sciagure per il paese.

Con la Rivoluzione del 1688 una nuova età s'inizia invece per l'Inghilterra. Il riconoscimento del « Bill of Rights » (1689) da parte di Guglielmo e Maria d'Oranges rappresenta infatti la fine della lotta tra re e popolo, poichè nel nuovo documento politico vengono riaffermati i principi dell'antica « Magna Charta » (1215) e la nazione, organizzatasi solidamente, si pone sulla via che la condurrà allo sviluppo delle proprie istituzioni e alla ricerca di un equilibrio tra le classi e i partiti politici.

Alle rivoluzioni sanguinose, alle improvvise rivolte ed alle repressioni violente subentrano dunque i meno cruenti conflitti e le lunghe schermaglie tra i partiti che rappresentano gl'interessi contrastanti delle classi, ma nei quali militano sovente individui solleciti soltanto delle proprie ambizioni personali e della propria carriera. Si pongono così in primo piano le lotte tra « Whigs » e « Tories », dei quali partiti e delle rispettive posizioni e programmi abbiano fatto cenno nel capitolo precedente.

D'altra parte il vasto movimento filosofico che segna il trionfo della ragione sul dogmatismo e sull'arbitrio e va sotto il nome d'*illuminismo* (1), mentre da un lato entra come componente ideale nel processo

(1) A voler considerare la genesi dell'illuminismo bisognerebbe riportarsi al Rinascimento italiano, periodo nel quale l'attività umanistica, considerata nel sen-

di stabilizzazione politica della nazione inglese e nella conquistata libertà di pensiero e di fede religiosa, dall'altro costituisce lo spirito informatore della letteratura del secolo XVIII, che è appunto il mezzo principale di divulgazione e di affermazione della nuova mentalità.

Questa mentalità che pone la ragione al disopra della fantasia, che subordina l'estro e il sentimento all'osservazione critica e alla logica comincia a manifestarsi — come s'è visto — negli scrittori della Restaurazione, ma è in essi ancora solo una tendenza, anche se di grande importanza.

Con gli scrittori dell'età classica (1) il nuovo atteggiamento verso il mondo e la vita sembra invece entrare in uno stadio di maturazione: lo spirito critico si perfeziona e acuisce, il giudizio si fa in generale più agile, serrato e indipendente, mentre la vita sociale, non regolata fin qui dai principi del libero raziocinio, diventa oggetto di particolare attenzione e studio.

---

so più lato della parola, opera il risveglio dello spirito critico e del ragionamento.

Tuttavia l'origine di quel movimento, che nello spazio di due secoli manda in completa rovina il pesante edificio della scolastica medievale, va ricercata, forse con maggiore approssimazione, nelle posizioni filosofiche assunte da Galileo e da Bacone.

L'eredità di questi due antesignani viene raccolta in Francia dal Descartes (padre del nuovo metodo scientifico) mentre a distanza di pochi decenni dalla morte di quest'ultimo, il Leibniz, il Newton ed altri contribuiscono validamente all'affermarsi della scienza positivista. Particolare importanza nello sviluppo della filosofia moderna ha pure il Locke che in *An Essay concerning Human Understanding* (Saggio sull'intelletto umano), respinge il concetto cartesiano delle «idee innate» e prepara la strada al *razionalismo puro* degli enciclopedisti francesi (Voltaire, d'Alembert, Diderot), i quali sono appunto gli epigoni di quell'*illuminismo*, che, suprema espressione di un secolare travaglio, oltre a consolidare le premesse della moderna scienza positivista, diviene lo spirito informatore della vita sociale, politica e letteraria dell'Europa del Settecento.

(1) La denominazione di «età classica» sta a indicare non tanto i rapporti tra la letteratura del Settecento inglese e quella dell'antichità classica, quanto la deliberata tendenza degli scrittori di questo periodo ad attenersi ai modelli delle letterature di ogni paese ed ogni tempo divenuti *classici*, cioè degni di servire come esempi di perfezione.

Altre denominazioni sono tuttavia usate per il periodo in questione, come «illuminismo», «periodo augusteo», ecc. Quest'ultimo termine deriva da un'analogia che si è voluto stabilire tra la letteratura inglese della prima parte del secolo XVIII e la letteratura latina dell'epoca di Augusto. I tempi di Pope e di Swift, propizi agli scrittori, segnano infatti per le lettere inglesi un perfezionamento della lingua e dello stile paragonabile a quello raggiunto dalle lettere latine nel secolo di Virgilio e di Orazio.

Da questo complesso di fenomeni, come dall'aumentata intensità dei rapporti sociali e intellettuali e dai progrediti bisogni culturali della borghesia e del popolo, potremo comprendere il sorgere e l'affermarsi rapidissimo del giornalismo ch'è un merito innegabile del Settecento inglese, mentre portando gli effetti della mentalità illuministica sul piano dei valori estetici potremo facilmente renderci conto dei caratteri peculiari della prosa e della poesia inglesi di molta parte del secolo.

È naturale che in un periodo in cui predomini l'intelletto, il mondo poetico debba almeno in parte impoverirsi di valori sentimentali e di forza emotiva e che il pensiero e la forma debbano acquistare per contro importanza maggiore. Gli autori sono ora preoccupati non tanto di esprimere in un modo e nell'altro ciò che li ispira, quanto di poetare con arte, di tornire i periodi, di perfezionare in altre parole i mezzi di espressione.

Così i già armoniosi e curatissimi « distici eroici » del Dryden acquistano nel Pope una raffinata perfezione formale. Così la prosa disadorna e spesso disorganica, anche se robusta, dei geniali prosatori del Seicento, quali il Donne e il Bunyan, diviene nelle mani di Addison levigata, chiara e scorrevole.

Il concetto di un'arte fredda e povera di valori emotivi nella sua suprema eleganza — concetto che è comunemente accettato dai critici per la letteratura del periodo in questione — non deve tuttavia essere preso in senso assoluto: questo ci condurrebbe a valutazioni certamente ingiuste verso le massime personalità letterarie del tempo.

L'arte del Pope — è vero — manca generalmente di calore, tuttavia dubitiamo si possa affermare in coscienza che il poeta di Twickenham non beneficiò mai di un soffio di sentita poesia. Lontani dal condividere l'opinione di chi volle accostare il Pope della *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady* e di *Eloisa to Abelard* all'immortale poeta di *A Silvia* e di *La ginestra* (1) non crediamo per questo si possa negare al maggiore poeta del periodo augusteo una vena di umanità che talora si eclissa e talora si rivela in toni elegiaci e accorati.

Analogamente crediamo che non si possa disconoscere all'Addison un contenuto ideale ed emotivo, una finalità sostanziale che si rivela anche attraverso la compostezza dei suoi periodi sobri ed elegantissimi.

Dobbiamo quindi evitare il pericolo delle definizioni troppo categoriche e studiarci invece di sottolineare le deviazioni, le contraddizioni

(1) L'accostamento del Pope al Leopardi trova forse qualche giustificazione, oltre che nel tono mesto e desolato di alcune odi del poeta inglese, anche in certe analogie tra le due personalità: entrambi i poeti furono infatti infelici nel fisico e amarono ardentemente e senza speranza.

e le reazioni — spesso timide e celate — alle tendenze e caratteristiche che palesemente sostengono la produzione letteraria dell'epoca.

Così rintracciando le correnti di sentimento, benchè impoverite dal clima illuministico e secondarie, degli scrittori augustei e osservando le loro subitanee accensioni emotive, benchè soffocate dal pudore del sentimento o dal timore di turbare la serena solennità e l'armonia della forma, potremo meglio comprendere la genesi del romanticismo che, alla fine del secolo, divamperà sulle vestigia dell'età classica come un travolgente incendio spirituale.

Troveremo inoltre coerente la posizione estetica dei preromantici, nè avremo di che stupirci allorchè, ai primi decenni del secolo XIX, i frutti della perfezione stilistica degli augustei si riveleranno nella loro piena consistenza in poeti, come al esempio John Keats, che, romantico e classico ad un tempo, saprà esprimere in forma impeccabile il suo appassionato culto della bellezza.

Ma se l'epoca del classicismo presenta accanto ad una poesia e ad una prosa ricche di pensiero, magistralmente levigate ma fredde un certo numero di opere nelle quali vibra sincero un soffio di passionalità noi non cercheremo solo in quest'ultime i meriti letterari dell'epoca stessa.

A parte il giornalismo, il Settecento vede infatti la nascita del romanzo, nuova forma che si afferma e si diffonde presso tutti i ceti sociali con una rapidità straordinaria, assumendo presto, nella società borghese e intellettuale moderna, il posto preminente tenuto nel medioevo dalla poesia epica e nel mondo elisabettiano dal teatro.

Nè sembra aver grande importanza il fatto che i primi romanzi sono composizioni piuttosto convenzionali, nate sovente dal pensiero di soddisfare i gusti superficiali e le confuse esigenze spirituali di un nuovo ceto medio in formazione: ciò che ci sembra invece estremamente importante è il registrare la comparsa di un nuovo genere letterario che ebbe effetti veramente imponenti sullo sviluppo sociale e intellettuale dei due ultimi secoli.

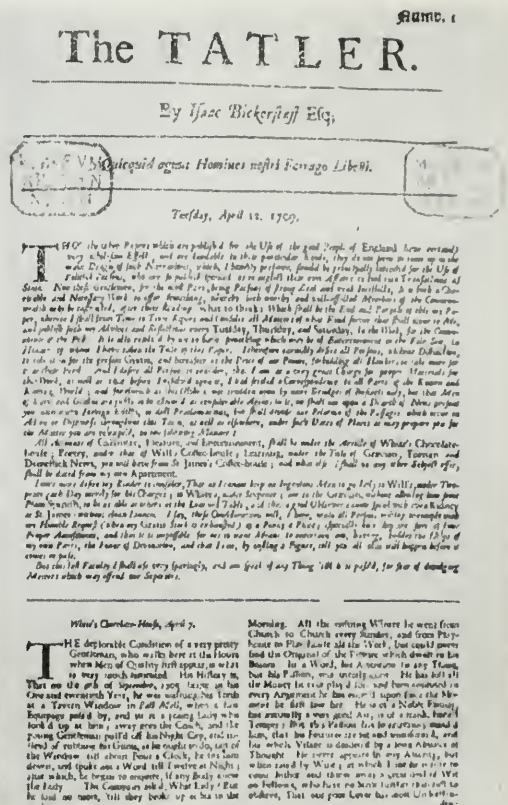
Il romanzo infatti, nato virtualmente dagli epistolari amorosi di Samuel Richardson, diviene assai presto espressione compiuta dei bisogni e delle aspirazioni delle masse e acquista la forza di uno straordinario mezzo di critica e di propaganda tanto da consentire, verso la metà del secolo XIX, a scrittori di cuore e d'ingegno elevati, come Carlo Dickens, di contribuire con le loro opere all'attuazione di vaste e profonde riforme sociali.

La toletta. Illustrazione di Aubrey Beardsley per *The Rape of the Lock*.

THE FRONTISPIECE TO *THE ESSAY ON MAN*

From an engraving after a drawing by Pope reproduced as frontispiece to the 1745 edition of *The Essay on Man*

Frontespizio di *The Essay on Man*.



Numb. 1

The TATLER.

By *Isaac Bickerstaff* Esq;

Quicquid agunt Homines nostri Farrago Libelli.

Tuesday, April 12. 1709.

THO' the other Papers which are published for the Use of the good People of England have certainly very laudable Effect, and are laudable to their particular Kinds; they do not pretend to come up to the noble Design of such Narratives, which I hereby profess, should be principally intended for the Use of Polite Readers, who are so polished themselves as to approve their own Actions in the Transformation of Sense. Knowledge, Gentlemen, for the most Part, being Perfect of Young Lads and Coy Mistrisses, is a Book of Curiosity and Necessity that is offer translating, adorning with worthy and well-disposed Members of the Commonwealth ought to be entertained, given their Reading what to think; Which shall be the End and Design of this my Paper, whereon I shall from Time to Time Reports and Consider all Manner of what Kind forever that shall come to Me, and publish such my Advices and Reflections every Tuesday, Thursday, and Saturday, to the Hour, for the Convenience of the Pub. It is also resolved by me to have something which may be of Entertainment to the Fair Sex, to Whom I have taken the Title of this Paper. Therefore carefully desire all Persons, whose Disposition, it is to do so for its proper Center, and because of the Power of our Power, forbidding all Humbers, to take more for a short Period. And I hopes all Persons in order, the I am as a very great Charge for proper Material for the Work, as well as that before I defied upon it, I had printed a Correspondence to all Parts of the Known and Learned World; and for those I am his Office, was received some by more Bridges of Bookers only, but that Men of Learn and Gallantry, as to show I as considerable Aversion to it, we shall not upon a Dearth of News, perhaps you will see very foreign Knowledge, as shall Predominate, but shall treate our Friends of the Publick, which never an Advice or Dispatch throughout this Town, as well as elsewhere, under such Dates of Places as may prepare you for the Matter you are to expect, to our following Manner:

All Manner of Coffeehouse, Theatres, and Entertainments, shall be under the Article of White's Chocolate-house; Poetry, under that of Will's Coffee-house; Learning, under the Title of Grecian; Foreign and Domestick News, you will have from St James's Coffee-house; and what else I shall see any where deserved offer, shall be dated from my own Apartment.

I have more dare my Reader to consider, That as I cannot keep so hospitable Mansion as go Daily to Will's, under Twopence each Day merely for his Charges; as Wheels, under Sixpence; one to the Grecian, without allowing time from Wapping, to be as able as others at the Lose of Table, and the Good Observe comes Spectacle such one Residency at St James's-street, than I cannot. I say, these Gentlemen will, I have, with all Persons, to stay so much out are Humble Request; Unless my Grace Sent to be thought, as a Penny a Piece; Especially but a day are fore of some Proper Amusement, and then it is impossible for me to meet Abroad to meet one one, hereby, holding the Office of my own Parts, the Power of Dissection, and that I can, by calling a Figure, till you all this will begins before it comes to pass.

But this left Faculty I shall only very sparingly, and on Spirit of any Thing till it is paid, for fear of disturbing Manners which may offend our Superiors.

White's Chocolate-House, April 7.

THE deplorable Condition of a very pretty Gentleman, who walks here at the Hours when Men of Quality first appear, is what is very much lamented. His History is, That on the 9th of *September*, 1705 (since an Ore and twenty-th Year, he was walking his Turn at a Tavern Window in *Pall Mall*, where a Lady Footpage passed by, and as it is a young Lady who took it up at him; away goes the Coach, and the young Gentleman paid all his Night Cap, and the Hand of mistrust the Curtain, as he ought to do, out of the Window till about Four o Clock, he lies down, and spoke not a Word till Twelve at Night; after which, he began to enquire, If any Body knew the Lady. The Company asked, What Lady? But he had no more, till they broke up at Six in the Morning. All the morning Where he went from Church to Church every Sunday, and from Playhouse to Playhouse all the Week, but could never find the Original of the Picture which dwelt in his Bosom. In a Word, his Amusement is any Thing, but his Passion, was totally gone. He has lost all the Money he ever played for, and been concerned in every Argument he has ever had upon Foot; the Mistress he doth love he dare not. He is of a Noble Family, has naturally a very good Air, is of a Sound, hard Temper; But this Passion has so strangely mixed a Lady, that he Fancies it has not wounded A, and his whole Nature is changed by a long Absence of Thought. He never appears in any Assembly, but when asked by Wise, at which I let he is prior to come Indeed and throw away a great deal of Wit on Fellows, who have no Sense (rather than not to others), That our poor Lover has most Unhappily

B

Primo numero di *The Tatler*.

ALEXANDER POPE

La vita del Pope non presenta nessun avvenimento degno di nota; tuttavia è interessante osservare come essendo vissuto in un'epoca di mecenatismo e di parziale asservimento delle lettere alla politica, egli conquistò la sua posizione e la sua fama senza bisogno di protettori o di attività complementari.

Alexander Pope nacque a Londra, da genitori cattolici, nel 1688. Fanciullo precoce, al pari di Dryden e di Milton scrisse assai presto alcuni saggi poetici tra i quali le *Pastorals* (Pastorali, 1790) che segnarono l'inizio della sua rapida ascesa. Giovanissimo compose il poema didattico *Essay on Criticism* (Saggio sulla critica, 1711), largamente ispirato alle teorie contenute nell'*Art poètique* del Boileau. Con la pubblicazione di *The Rape of the Lock* (Il ricciolo rapito, 1712), in due canti più tardi ampliati a cinque (1714), la sua fama si affermò definitivamente, mentre le traduzioni di Omero comparse pochi anni dopo gli fruttarono oltre a onori e riconoscimenti ufficiali una cospicua fortuna.

Abbandonato il soggiorno di Londra ove il suo carattere suscettibilissimo e il fisico infelice gli avevano procurato amarezze e delusioni amorose, si stabilì nel 1719 in una sua villa a Twickenham, sul Tamigi, e vi trascorse il resto della vita tutto dedito all'attività letteraria e con il solo conforto dei suoi versi, dei suoi fiori e delle cure della buona e fedele Martha Blount. Ivi morì nel 1744 all'età di 66 anni.

Le *Pastorals* sono una serie di egloghe di tipo virgiliano raccolte in quattro gruppi che portano ciascuno il nome di una delle stagioni. Al loro apparire l'Inghilterra ne rimase incantata: i versi di cui erano intessute avevano infatti una finezza e una musicalità superiori persino a quelle dello stesso Dryden.

Con l'*Essay on Criticism* il Pope diede al suo paese quel poema didattico che vari poeti e critici — come il conte di Roscommon, che tradusse l'*Ars Poetica* di Orazio in « blank verse », John Sheffield ed altri — avevano tentato di comporre senza raggiungere nè la profondità di pensiero nè la perfezione formale del massimo poeta augusteo.

The Rape of the Lock è rimasto uno dei più famosi poemi satirici della letteratura inglese. Lo scrittore, prendendo lo spunto da un piccante fatterello della cronaca mondana dei suoi giorni (1) e ispirandosi dal punto di vista letterario a *Le Lutrin* di Boileau, ci presenta il mondo

(1) Lord Petre innamorato di Miss Arabella Fermor era riuscito a tagliare un ricciolo dei suoi capelli, suscitando le ire della famiglia della fanciulla. Ne era sorto uno scandalo e una grossa questione tra le due casate; questione che, a quanto sembra, il Pope cercò di comporre appunto col proprio poema.

frivolo e galante della società inglese del Settecento. Sfilano così dinanzi agli occhi abbagliati del lettore, ville sontuose, cocchi dorati, brillanti salotti, fiumi percorsi da fantastiche imbarcazioni, e su questo sfondo che ricorda i regni fiabeschi delle *Mille e una notte*, si agitano eteree dame in crinolina, zerbinotti in parrucca, cavalieri galanti con lo spadino al fianco e il « lorgnon » pendente sulle giubbe sfarzose, volano frizzi e s'intrecciano schermaglie di parole e raffinate « causeries ».

The Rape of the Lock è assai più che un gustoso poema eroicomico, assai più che una satira. Il Pope, infatti, osserva gli aspetti più fatui della società del tempo e non esita a porli in ridicolo; tuttavia nella rappresentazione di questi aspetti sembra spesso soffermarsi compiaciuto quasi fosse anch'egli innamorato di quel mondo frivolo, pieno di finezza e di grazia. La satira qui non è caustica e vi si nota talora una sottile vena di amarezza e di rimpianto che concorre a dare al poema un tono tutto suo proprio.

La fama dello scrittore si accrebbe ancor più dopo la prima edizione delle sue opere, *Works* (1717), che comprendeva anche l'epistola *Eloisa to Abelard e l'Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady*. In queste due poesie, malgrado gli evidenti artifizi stilistici, il poeta — condannato dal fisico deforme ad essere un amatore senza speranza — si mostra sottile interprete dell'anima tormentata dall'amore, precorrendo, nell'appassionato struggimento dei sensi e nella malinconia del paesaggio descritto, certi aspetti della sensibilità romantica.

Le traduzioni di Omero, dell'*Iliade* (1715-20) e dell'*Odissea* (1725-6), nella quale ultima fu aiutato da altri, sono dal punto di vista stilistico tra le cose più pregevoli del Pope e forse di tutta la letteratura inglese, ma in esse non si trova la forza e la grandiosa austerità dell'originale. Il Pope rende l'atmosfera eroica di Omero in tono minore, impronta le vicende di Troia e quelle del re d'Itaca al gusto dell'epoca; ne consegue che Achille perde molto del suo fascino di creatura quasi soprannaturale, Ettore molto della sua umanità e fierezza e Penelope ha tremiti nella voce che diminuiscono la sua fortezza d'animo senza aumentare la nostra commossa ammirazione.

The Dunciad (1) è una satira violenta e priva di generosità, ispirata com'è da risentimenti personali, contro la stoltezza in generale e contro i letterati sciocchi del tempo in particolare, con la quale il Pope si vendica degli attacchi subiti e specialmente delle critiche, del resto meritate,

(1) Il titolo, che potremmo tradurre con *Stolteide*, deriva da « dunce », stolto, zuccone.

mosse dal Theobald (1) ad una sua edizione di Shakespeare (1725). Ai primi tre libri del poema (1728) seguì nell'edizione definitiva del 1743 un quarto (2) in cui l'attore, drammaturgo e poeta Colley Cibber è sostituito al Theobald come eroe e principale capro espiatorio. *The Dunciad*, nonostante i passi vigorosi e la magnifica conclusione del libro quarto, è attualmente tra le opere meno lette dell'autore.

Consigliato dal visconte di Bolingbroke il poeta iniziò nel 1733 quelle *Imitations of Horace* che sono considerate tra le sue opere migliori. Una delle più belle è certamente la *Epistle to Dr. Arbuthnot* (1735) (3) nella quale fra i vari passi autobiografici e i brillanti ritratti satirici, trovano posto le commoventi parole con cui ci descrive la completa dedizione di tutta la sua vita alla poesia.

Pure per suggerimento del Bolingbroke — divenuto filosofo dilettante in seguito all'insuccesso delle sue aspirazioni politiche — lo scrittore, già maturo negli anni, rivolse le sue energie poetiche al campo filosofico producendo l'*Essay on Man* (1733-4), in quattro epistole, nel quale si proponeva di spiegare razionalmente la natura dell'uomo nelle sue relazioni con l'universo e gli altri esseri viventi, il posto specifico assegnatogli nello schema della creazione e in che consista la felicità. Il Pope non era pensatore originale e derivò le idee esposte, oltre che dal Bolingbroke e dal Shaftesbury, da altri filosofi inglesi e francesi dell'epoca; il suo merito sta nell'abilità con cui diede forma poetica a concetti, sentenze e massime morali, sì che non pochi versi e distici dell'*Essay on Man* sono diventati proverbiali e vengono familiarmente citati.

Concludendo il Pope fu soprattutto un letterato, la sua musa cittadina eccelle nella satira e se ai suoi versi manca l'ampio respiro e l'afflato della grande poesia, egli rimane nondimeno uno degli artefici più coscienti e perfetti che l'Inghilterra abbia prodotti.

Tra gli artisti minori contemporanei del Pope, sono degni di menzione MATTHEW PRIOR (1664-1721), delizioso verseggiatore di società la cui fama riposa appunto nei suoi « light verse », eleganti, originali, ric-

---

(1) Il Theobald, autore di poesie e di lavori drammatici insignificanti, era però critico valente e dotto. Gli dobbiamo una edizione pregevole di Shakespeare (1734).

(2) Pubblicato a parte l'anno precedente col titolo *The New Dunciad*.

(3) John Arbuthnot (1667-1735), amico di Pope e di Swift e medico della regina, fu egli stesso letterato di valore. Gli dobbiamo tra l'altro la creazione del personaggio di John Bull (passato poi nel linguaggio comune a indicare l'inglese tipico) in una serie di opuscoli, contro il proseguimento della guerra in Francia, pubblicati nel 1712 e più tardi raccolti in *The History of John Bull* (1727).

chi di umorismo; e John Gay (1685-1732), del quale ricorderemo *The Shepherd's Week* (1714), parodia della vita rustica composta di sei pastorali in distici eroicomici, *Trivia, or the Art of Walking the Streets of London* (1716), vivida descrizione delle strade di Londra nel secolo XVIII, ove la satira e lo stile eroicomico si accoppiano con minuti dettagli realistici, e infine — oltre a molte *Fables* (1727 e 1738) in cui s'ispira al La Fontaine — il suo capolavoro *The Beggar's Opera* (1728) parodia del melodramma italiano.

JONATHAN SWIFT

È uno scrittore fra i più caustici e pessimisti di tutta la letteratura inglese, ma di essa, senza dubbio, anche uno dei più indipendenti e originali.

Jonathan Swift (1667-1745) nacque a Dublino da genitori inglesi. Il padre morì parecchi mesi prima della sua nascita, ma è probabile ch'egli fosse in realtà figlio naturale di Sir John Temple e quindi fratellastro di Sir William Temple (1628-99), diplomatico e letterato, del quale lo Swift entrò alle dipendenze in qualità di segretario nel 1689, dopo aver completato senza entusiasmo gli studi ed essersi laureato al Trinity College di Dublino.

Il Temple viveva allora in ritiro a Moor Park nel Surrey, a una quarantina di miglia da Londra, dove lo scrittore trascorse, salvo due brevi interruzioni, dieci anni della sua giovinezza amareggiata e solitaria, acquistando una vasta esperienza degli affari pubblici e degli intrighi politici. Quivi trovò in Esther Johnson (1), di quattordici anni più giovane di lui, l'affetto più sincero e durevole della sua vita e quivi incominciò quella malattia tormentosa e implacabile (labirintite) che gli procurava periodi di continue vertigini e sordità e che contribuì non poco a esacerbargli l'animo e l'esistenza.

Deluso dal contegno del Temple, il quale si serviva della sua cultura e del suo ingegno senza aiutarlo e procacciarsi un buon posto, non gli restò che tentare la carriera ecclesiastica, ottenendo nel 1694 la piccola prebenda di Kilroot in Irlanda. Nel 1696 ritornò tuttavia a Moor Park, dove rimase fino alla morte del Temple.

Appartengono a questo periodo le prime opere importanti *A Tale of a Tub* (circa 1696) e *The Battle of the Books* (circa 1697), entrambe pubblicate anonime soltanto nel 1704.

---

(1) Probabilmente figlia naturale del Temple e perciò nipote dello Swift stesso.

In *A Tale of a Tub* (Racconto del barilotto) lo Swift trattò in forma allegorico-satirica l'annosa questione dell'unità della religione cristiana, con argomentazioni che resero più tardi impossibile, per la loro spregiudicatezza, la sua nomina a vescovo. Questa satira, brillante e spiritosa, forse la più grande della letteratura inglese, è scritta in uno stile robusto e colorito, vicino alla perfezione. Essa non si limita alle dispute tra le varie Chiese ma tocca altri argomenti, parodiando i letterati pedanti, vani e orgogliosi e l'intera natura umana.

Il titolo viene spiegato nella prefazione e rivela l'intendimento polemico dell'autore che desiderava distogliere Hobbes ed altri autori del tempo dall'attaccare i lati vulnerabili della religione e del governo raccontando loro una storia, precisamente come i marinai distolgono le balene dall'attaccare le loro navi lanciando in mare un barilotto vuoto.

L'allegoria è assai trasparente: il racconto dei tre fratelli, Pietro, Martino e Giovanni, ciascuno dei quali riceve dal padre un pastrano con l'ordine di non alterarlo per nessuna ragione, non è altro che la storia della religione cattolica, simboleggiata da Pietro, della religione protestante, simboleggiata da Martino (Lutero), e di quella non conformista, simboleggiata da Giovanni (Calvino). I figli disubbidiscono al padre, poichè Pietro copre il mantello di fronzoli e di addobbi con la scusa di abbellirlo, Martino riduce il suo ai minimi termini per semplificarlo, e Giovanni, nella smania di purificazione, riduce il proprio a brandelli. Indi i due fratelli minori litigano col prepotente fratello maggiore e alla fine ognuno prende una strada diversa.

Swift aiutò il Temple nella controversia contro alcuni dei più noti letterati del tempo circa i meriti degli scrittori antichi e quelli degli scrittori moderni (1) ed è appunto in questo periodo la composizione del secondo opuscolo allegorico-satirico *The Battle of the Books,* in cui l'autore sostiene la causa degli antichi mettendo in ridicolo i moderni.

Il Temple nel suo saggio in difesa dei classici antichi *Upon Ancient and Modern Learning* (1692) aveva citato ad esempio dell'antica eccellenza anche le epistole spurie di Falaride, provocando le censure di William Wotton e del grecista Richard Bentley. Swift entra nella lotta come alleato del Temple, ma la questione controversa ha ormai perduto per noi ogni valore e l'interesse e i pregi dell'opera stanno esclusivamente nella sua forza satirica.

I moderni invitano gli antichi a sgombrare la più alta cima del Parnaso finora occupata e i libri che li sostengono s'incaricano della faccenda. Prima della battaglia sorge una disputa tra un ragno che vive in un angolo della libreria e un'ape impigliatasi nella sua rete. Esopo così riassume la contesa: il ragno è come i moderni la cui scienza è intessuta di quanto traggono dalle loro viscere, l'ape

(1) La famosa *Querelle des anciens et des modernes,* sorta in Francia e passata quindi in Inghilterra.

è come gli antichi che ricorrono alla natura per il loro miele. Il commento di Esopo istiga i libri a furibonda pugna, descritta dall'autore con grande spirito. Nel complesso gli antichi hanno il sopravvento, ma segue una tregua e il risultato finale rimane pendente.

Alla morte del Temple, Swift dovette tornarsene in Irlanda, ottenendo poco dopo la piccola cura di Laracor; ma egli stava spesso a Dublino, dove fu seguito da Esther Johnson, che sarà d'ora in avanti la sua « Stella ».

Tornò presto a Londra e si diede alla vita politica, militando tra i « Whigs » e acquistandosi fama di censore implacabile. Frequentava i caffè e strinse amicizia con scrittori e personalità politiche.

Sono di questo tempo vari opuscoli su questioni ecclesiastiche e politiche — tra i quali basti qui nominare quel capolavoro d'ironia che è *An Argument against abolishing Chistianity* (1708) — e la famosa burla giocata al popolare astrologo John Partridge, del quale predisse la morte nelle *Predictions for the ensuing year, by Isaac Bickerstaff* (1), pubblicando poi una lettera in cui ne dava l'annuncio particolareggiato. Alle proteste dell'astrologo, Swift rispose dimostrando che era morto davvero in quanto era cessato di esistere il suo credito presso il pubblico.

Disgustato dalla condotta del partito « Whig », alleatosi ai non conformisti, si schierò con i « Tories », mentre la sua reputazione di polemista battagliero e mordace cresceva oltre misura. È questo il periodo più fortunato della vita dello Swift (1710-4), in cui fu temuto, blandito, adulato, e esercitò con la forza del suo ingegno sarcastico e tagliente una vera e propria dittatura intellettuale, pari a quella che terrà qualche decennio più tardi Samuel Johnson.

Gli eventi di questi anni, i suoi pensieri e le sue speranze, egli scriveva ogni sera ad Esther, componendo così quel *Journal to Stella,* che forma un'eccezione importante alla impersonalità delle sue opere e nel quale si colgono a volte appassionate e sincere espressioni d'amore.

Accanto ai numerosi scritti politici e filosofici, tra i quali va citato in particolare *The Conduct of the Allies and of the late Ministry in beginning and carrying on the present war* (1711), fu anche notevole in questo periodo la sua attività poetica, per la quale peraltro non sarebbe oggi ricordato, e che provocò la celebre frase del Dryden, suo amico e lontano parente: « Cousin Swift, you'll never be a poet » (2).

Nominato nel 1713 decano della cattedrale di San Patrizio a Dublino

---

(1) Il nome di Bickerstaff sarà adottato dallo Steele iniziando nel 1709 la pubblicazione del *Tatler*.

(2) Cugino Swift, non sarai mai un poeta.

vi si trattenne solo qualche mese per ritornarvi poi definitivamente alla morte della regina Anna (1714) e alla caduta del partito « Tory », che pose fine alla sua carriera politica. A Dublino, come già a Kilroot, egli attese con zelo e intelligenza al proprio ufficio, malgrado la fondamentale ripulsione per ogni incarico e ogni disciplina, e divenne popolarissimo tra gli Irlandesi, che pure non amava, grazie alle *Drapier's Letters* (1724), scritte contro il « mezzo penny » di Wood che riuscì a far togliere dalla circolazione, nelle quali venivano criticati i soprusi dell'amministrazione inglese in Irlanda.

In questa terza fase della sua esistenza comparve il suo capolavoro i *Gulliver's Travels* (1726) e si accentuò la tragedia della sua vita intima (rimasta in gran parte ammantata nel mistero a causa del suo orrore per ogni manifestazione sentimentale) con la morte di Esther Johnson (1728), cioè di una delle due Ester (1) che dedicarono la loro giovinezza e la loro vita al grande scrittore.

L'amarezza per i disinganni e le delusioni di una vita mancata, il dolore per la perdita di una persona cara, tanto più tragico in quanto chiuso e riservato, peggiorarono la malattia che lo aveva tormentato fin dalla giovinezza e che lo rese quasi demente prima di condurlo alla tomba. Egli stabilì che tutti i suoi beni fossero devoluti alla fondazione di un ospedale di San Patrizio destinato ai mentecatti.

L'opera sua principale, i *Gulliver's Travels* (I viaggi di Gulliver), ove narra le fantastiche peregrinazioni e le sbalorditive avventure del medico di bordo Lemuel Gulliver, era stata concepita dapprima come una parodia dei libri di viaggi allora di moda. Man mano però che il progetto prese forma ed egli si appassionò all'opera, vedendone le possibilità, la sua critica corrosiva si fece viepiù larga e profonda, sì che il risultato è la requisitoria e la condanna più terribile della razza umana che sia stata mai scritta.

Il mezzo col quale l'ingegno caustico e paradossale di Swift sviluppa una satira così spietata è chiaro; lo scrittore, sfruttando genialmente il concetto del relativo, ci pone innanzi ad esseri minuscoli e ad esseri giganteschi che vivono e ragionano come l'uomo, il quale, ad onta delle proprie spaventose manchevolezze e vergogne morali, è indotto dalla propria superbia a ritenersi di gran lunga superiore agli altri esseri, se non addirittura il centro dell'universo.

---

(1) L'altra era stata Hester Vanhomrigh (Vanessa), da lui conosciuta a Londra e che lo seguì più tardi (malgrado il desiderio contrario dello scrittore) in Irlanda, ove morì nel 1723. Per lei lo Swift scrisse la nota poesia *Cadenus and Vanessa* (circa 1713).

L'opera si compone di quattro libri: nel primo vengono descritti l'arrivo e il soggiorno di Gulliver a Lilliput (il paese dei nani), nel secondo le peripezie del protagonista a Brobdingnag (il paese dei giganti), nel terzo si parla della visita di Gulliver a Laputa (l'isola volante) e nell'ultimo del paese degli Houyhnhnms (i cavalli sapienti) e dei feroci e primitivi Yahoos.

Sulla spiaggia di Lilliput il naufrago Gulliver si sveglia con la sgradita sorpresa di sentirsi saldamente legato al suolo e di veder passeggiare sulle sue membra un nugolo di piccolissime creature armate, dall'aria vigilante e sospettosa. Venuto ad una specie di «gentlemen's agreement» con quei minuscoli nemici, Gulliver, le cui prime necessità sollevano un'infinità di problemi affrontati e risolti volonterosamente dai suoi ospiti, ha modo di osservare i costumi e le istituzioni del paese di Lilliput.

La pompa dell'imperatore, gli intrighi di corte, le rivalità fra i due maggiori partiti politici (1), le dispute religiose (2), la guerra coi loro vicini al di là del canale, sono tutte allusioni evidenti con le quali lo Swift mette in ridicolo le istituzioni politiche e le controversie religiose dell'Inghilterra del tempo.

A Brobdingnag il povero Gulliver è, a sua volta, oggetto della sbalordita curiosità dei giganti che ridono di cuore alle mosse e agli atteggiamenti del minuscolo essere capitato tra loro e che è, senza saperlo, una gustosa parodia del loro stesso modo di vivere e di agire portato su scala cento volte più piccola. Ed è a Brobdingnag, allorchè i giganti apprendono stupefatti come le stesse passioni e ambizioni che travagliano la loro nazione costituiscano il veleno morale del paese del minuscolo Gulliver, che il profondo significato filosofico del libro si delinea in tutta la sua portata.

Laputa è un'isola volante che può navigare nell'aria grazie a una potente calamita. Gli abitanti di essa, scienziati e filosofi, vivono così tra le nuvole indisturbati. Durante il corso della sua visita a Laputa, Gulliver scopre molte affinità tra quegli abitanti sempre in meditazione e gli scienziati delle accademie inglesi. Conosce il filosofo che ha lavorato otto anni per estrarre la luce solare dal succo dei cocomeri e ode parlare degli Struldbrugs, uomini immortali ma destinati a vivere sulla terra in uno stato di eterna decrepitezza e rimbambimento dopo aver perduto la gioia di vivere.

Finalmente il lettore è condotto dalle memorie del protagonista al paese degli Houyhnhnms, i cavalli sapienti, ed ha modo di constatare come queste creature veramente intelligenti e superiori, siano organizzate in modo di gran lunga migliore degli uomini. Il confronto coi cavalli, non certo lusinghiero per l'umanità, è posto ancor più in rilievo dalla presenza degli Yahoos, esseri dall'aspetto umano, ma che vivono in modo bestiale e degradante.

Lo stile dei *Gulliver's Travels* è, al pari di quello delle altre opere di Swift, semplice, efficace e vigoroso. Per la ricca fantasia, per la naturalezza con cui vengono narrate e rese verosimili le cose più fantastiche,

---

(1) I *Tramecksan* o tacchi alti (= Tories) e i *Slamecksan* o tacchi bassi (= Whigs).

(2) Tra i *Big-Endians* (= cattolici) e i *Little-Endians* (= protestanti) circa quale sia l'estremità migliore per rompere le uova.

per la comicità dei dialoghi e di molte situazioni, quest'opera grave e profonda, uno dei capolavori della letteratura mondiale, si presta ad essere considerata, con opportuni tagli e ritocchi, come amena lettura per ragazzi. E come tale, al pari di altre opere del genere, è diventata dovunque popolare.

Per dare un'idea dell'arte dello Swift riportiamo qui qualche passo tolto dalla satira feroce e paradossale *A Modest Proposal for preventing the Children of Poor People from being a Burthen to their Parents, or the Country, and for making them Beneficial to the Publick* (1729).

« I have been assured by a very knowing American of my acquaintance in London, that a young healthy child well nursed is at a year old a most delicious, nourishing, and wholesome food, whether stewed, roasted, baked or boiled, and I make no doubt that it will equally serve in a fricassee, or a ragout.

I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children.

A very worthy person... said that many gentlemen of this kingdom, having of late destroyed their deer, he conceived that the want of venison might be well supplied by the bodies of young lads and maidens, not exceeding fourteen years of age, nor under twelve, so great a number of both sexes in every country being now ready to starve, for want of work... but I cannot be altogether in his sentiments; for as to the males, my American acquaintance assured me... that their flesh is generally tough and lean... Then, as to the females... it would be a loss to the public, because they soon would become breeders themselves: And besides it is not improbable that some scrupulous people might be apt to censure such a practice, (although indeed very unjustly) as a little bordering upon cruelty... » (1).

Jonathan Swift aveva un'anima sensitiva, ferita dalla vita fin dall'infanzia, e un ingegno poderoso, turbato dal male, da una sua particolare forma di egoismo e da una grande ambizione; è probabile o, quanto meno, verosimile che l'amareggiata fanciullezza e le delusioni della ma-

---

(1) Un americano molto competente da me conosciuto a Londra mi ha assicurato che un bambino sano e ben nutrito di un anno è un cibo estremamente delizioso, nutriente e salubre, sia in stufato che arrosto, fritto o allesso; e non dubito punto che non serva altrettanto bene in fricassea o in guazzetto.

Riconosco che questo cibo sarà piuttosto caro e perciò adattissimo per i proprietari fondiari, i quali, avendo già divorato in gran parte i genitori, sembrano possedere i migliori titoli per divorare i figlioli.

Una degnissima persona mi diceva che, siccome molti gentiluomini di questo regno hanno sterminato di recente i loro daini, egli riteneva si potesse riparare alla mancanza di selvaggina coi corpi di giovinetti e fanciulle, di non più di quattordici anni nè meno di dodici, tanto grande è il numero di persone d'ambo i sessi in ogni paese in procinto di morire di fame per mancanza di lavoro... Ma

turità abbiano esasperato la sua disposizione ad osservare i lati più ignobili della natura fisica, intellettuale e morale dell'uomo, rafforzando in lui il desolante pessimismo. Le passioni violente che divampavano nel suo essere, le represse e dominò coprendo di scherno se stesso e gli altri, ma non potè sopprimerle o superarle; perciò egli odia l'umanità ma è capace di sincera amicizia verso qualche suo simile, disprezza le donne ma ne ama una con tenerezza appassionata, crede soltanto nel male ma nutre una segreta aspirazione al bene, senza la quale non si spiegherebbero i presupposti morali di molte sue satire (come quella di cui abbiamo presentato un saggio).

La personalità umana dello Swift presenta ancora dei lati misteriosi e inesplorati, sia per l'incertezza su alcuni dati di fatto, sia per il temperamento chiuso, sdegnoso e riservato dello scrittore, sia infine per l'impersonalità della sua arte.

ORIGINE E SVILUPPO DEL GIORNALISMO

Nell'introduzione al presente capitolo si è accennato brevemente agli avvenimenti politici, sociali e culturali che giustificano la comparsa e la rapida affermazione del giornalismo. Di questa importantissima manifestazione sociale, autentico portato dell'evo moderno, taluno a voluto scorgere le origini nelle primissime pubblicazioni periodiche del secolo XVI. Ma queste pubblicazioni, oltre a difettare di ogni principio di continuità, presentano troppo spesso un interesse limitato all'attività di determinate categorie, in ispecie di quelle commerciali (1).

Non molto dissimili, malgrado i loro timidi accenni d'interesse politico, appaiono i fogli periodici di alcune nazioni europee ancora alla metà del secolo XVII, come ad esempio quelli comparsi in Inghilterra

---

io non posso condividere in tutto il suo parere, poichè, in quanto ai maschi, l'americano che conosco mi assicura... che la loro carne è in generale dura e magra... Riguardo poi alle femmine... sarebbe una perdita per il pubblico perchè presto diventerebbero riproduttrici esse stesse; e inoltre non è improbabile che qualche persona scrupolosa possa censurare una siffatta pratica (per quanto molto ingiustamente) come confinante un poco con la crudeltà... ».

Con la *Modesta proposta per impedire che i figli della povera gente siano di peso ai loro genitori o al paese e renderli di pubblica utilità* Swift attaccava, ancora una volta, le ingiustizie dell'amministrazione inglese in Irlanda, alleata ai nobili del luogo e incurante dello stato di estrema indigenza di gran parte della popolazione.

(1) Così le « gazzette » e i « bollettini » riportanti quotazioni di prezzi e notizie delle borse, delle fiere, dei mercati dei principali centri affaristici d'Europa nel Cinquecento: Venezia, Milano, Piacenza, Bruges, Amburgo, Parigi, Londra, ecc.

durante il periodo delle guerre civili; nè le gazzette di Sir Roger L'Estrange (specie *The Observator,* 1681-7) e di John Dunton (la sua *Athenian Gazette* aveva esclusivo carattere filosofico) — così spesso citate dagli autori a questo proposito — si presentano come qualche cosa di più che interessanti forme di anticipazione.

In realtà il primo rudimentale esempio di giornale moderno si ha col periodico *The Review,* fondato dal Defoe nel 1704. Il Defoe aveva ricevuto l'incarico e i capitali occorrenti dal ministro Robert Harley, un « Tory » moderato, che aveva ottenuto dalla regina Anna la scarcerazione del Defoe stesso (colpevole di reati politici) poichè era convinto di poter trovare un valido aiuto nel talento vivace e battagliero del giovane scrittore.

The Review, quasi interamente redatta dal suo direttore, uscì per vari anni (1704-13) tre volte alla settimana occupandosi, oltre che di politica, di religione, di letteratura e di vita sociale e presentando, per la prima volta al pubblico, articoli di fondo ed editoriali.

Incoraggiato dal buon esito della propria iniziativa il Defoe lanciò pochi anni dopo un'edizione scozzese di *The Review* a Edimburgo, edizione che conteneva gli articoli e le notizie pubblicate nel giornale di Londra, più una serie di cronache locali; anche questa circostanza ha contribuito non poco a far considerare il Defoe come il padre del moderno giornalismo (1).

Ma già nel 1709 compariva a Londra un altro periodico *The Tatler* (Il chiacchierone) più elaborato e completo pur nella sua impostazione apparentemente mondana e più vicina alla rivista che al giornale.

Le varie rubriche in cui era suddiviso *The Tatler* sembravano prender le mosse da una fortunata appendice di *The Review* « Scandal Club » e s'intitolavano ai più famosi caffè di Londra: « White's Chocolate House » (per le cronache di divertimenti), « Will's Coffee-House » (per le cronache di poesia e di letteratura), « St. James's Coffee-House » per le notizie domestiche e forestiere) e così via.

The Tatler ebbe molto successo in tutto il paese, ma dovette interrompere le pubblicazioni appena due anni dopo la sua comparsa per esservi state espresse « idee troppo whig per piacere al governo ». Apparve allora *The Spectator* che, dichiarato assolutamente apolitico dai redattori, iniziò le proprie pubblicazioni nel 1711 e, dopo una interruzione di due anni (1712-1714), riprese sotto ottimi auspici e con una sceltissima schiera di collaboratori la sua lunga e fortunata esistenza.

---

(1) All'opera del Defoe, come romanziere, verrà accennato più oltre.

A *The Tatler* e a *The Spectator* sono intimamente legati i nomi di Richard Steele e di Joseph Addison, come dire che allo sviluppo del giornalismo, inteso specialmente da un punto di vista letterario-sociale, è intimamente connessa l'apparizione di due fra i più rappresentativi saggisti dell'Inghilterra moderna.

Richard Steele (1672-1729), irlandese di nascita, ebbe vita movimentata e avventurosa: fu soldato, capitano delle guardie a cavallo, commediografo, impresario teatrale e giornalista. Il contrasto tra lo spirito moraleggiante di una gran parte dei suoi scritti e la sua vita spensierata e allegra degna talvolta di un vero « cavalier poet » non deve sorprendere nè far pensare ad un caso d'ipocrisia puritana.

In realtà il contrasto per lui non fu tanto tra sostanza e apparenza quanto tra buoni intendimenti e prepotenti tentazioni così com'egli stesso dimostra in un'operetta giovanile *The Christian Hero* (1701), nella quale con un ingenuo candore che conferisce simpatia e dignità alle sue confessioni, dichiara che la vita militare « espone a molte licenze » e che egli ha voluto comporre il suo libretto con l'intenzione di « imprimersi fortemente nell'animo un ideale di virtù e di religione in contrasto con una più forte inclinazione verso i piaceri illeciti ». A parte il fatto che lo Steele, al pari di molti famosi « cavalier poets » andò acquistando nella maturità un maggior senso di equilibrio, possiamo notare nella sua personalità umana ed artistica molti lati buoni: se infatti amò i banchetti, le feste e le fanciulle mostrò anche cavalleresco rispetto per il bel sesso, generosità di cuore, forte sentimento dell'amicizia ed amore « per i bambini e per le cose belle ».

Steele, che fu tra l'altro il vero iniziatore della commedia sentimentale (*The Tender Husband*, 1705; *The Conscious Lovers*, 1722), portò nel giornalismo tutte le migliori qualità del suo carattere e del suo ingegno: sebbene, pur essendo dotato di fantasia, garbo e spirito d'osservazione, il suo talento fosse più vivace che perseverante, più versatile che profondo, e i suoi scritti risentano della fretta e dell'improvvisazione.

Il personaggio che sta al centro dell'immaginario circolo di *The Spectator*, Sir Roger de Coverley, come il buon Bickerstaff (1) immaginario redattore di *The Tatler*, sono essenzialmente sue creature anche se l'amico Addison contribuì a conferire loro quel carattere d'equilibrio e quel « humour » che le rese celebri ed amate dal pubblico di tutta l'isola.

---

(1) Pseudonimo dell'astrologo creato da Swift.

Le stesse intenzioni, gli stessi scopi dello Steele, la cui premessa alla prima raccolta dei saggi di *The Tatler* (1) rivelava, senza misteri, un programma chiaro ed edificante, animarono JOSEPH ADDISON (1672-1719) il quale sentì pienamente la nobiltà e l'importanza del compito assegnato dall'amico al nascente giornalismo inglese; e, in verità, pochi spiriti al pari di quello dell'Addison, uomo di vasta cultura, equilibrato, sereno, dotato di una bonomia e di un « humour » che gli consentivano di trattare con semplicità e finezza anche i temi più profondi o scabrosi, avrebbero potuto contribuire maggiormente allo sviluppo della nuova forma letteraria.

Addison, figlio di un ecclesiastico, seguì regolarmente gli studi ad Oxford, dove, ancora studente, attrasse su di sè l'attenzione di maestri e di autorevoli amici, oltre che per la sua bella cultura e per i suoi primi notevoli componimenti letterari, per le sue eccellenti qualità morali. Dissuaso a seguire la carriera ecclesiastica entrò nella politica accostandosi al partito « Whig » per il quale compose il poema latino *The Peace of Ryswick* (1697) che gli fruttò una buona pensione e l'incoraggiamento del governo « a compiere un viaggio nel continente e a perfezionarsi nell'arte della diplomazia ».

Dopo la morte di Guglielmo III egli fu indotto a parteggiare per i « Tories » le cui azioni politiche erano in rialzo, e alle idee dei quali la sua natura, poco incline alle innovazioni, sembrava più vicina. Nel 1704 compose in distici eroici il poema *The Campaign*, in occasione della vittoriosa campagna militare del generale Marlborough, e fu questo popolarissimo poema che iniziò la sua trionfale ascesa di letterato e diplomatico: fu sottosegretario di Stato nel 1706, e vicerè d'Irlanda nel 1709. Pochi anni dopo la sua tragedia *Cato* (1713) venne accolta trionfalmente dal pubblico e dai critici.

Ma la fama di Addison non riposa oggi nè sulla sua attività politica nè sulla sua poesia civile o drammatica. Egli trovò realmente la propria via allorchè divenne collaboratore del fortunato periodico fondato dallo Steele e anche più quando, soppresso *The Tatler*, venne alla luce per iniziativa sua e dello stesso Steele *The Spectator*.

---

(1) Ecco il testo di questa premessa: « The general purpose of this paper is to expose the false arts of life, to pull off the disguises of cunning, vanity and affectation and to recommend a general simplicity in our dress, our discourse and our behaviour » (Lo scopo generale di questo foglio è di mettere in mostra le falsi arti del vivere, di strappare le maschere della furberia, vanità e affettazione e raccomandare una generale semplicità nell'abbigliamento, nei discorsi e nella condotta).

In questo periodico dal quale, come si è visto, era bandita la politica, la premessa fatta in prima pagina dallo « spettatore », l'immaginario redattore del foglio, era molto significativa e non faceva che continuare il programma delineato da Steele nel 1704, concretandolo e rendendolo più convincente e attraente.

Si leggeva infatti nel primo numero (1711) che era intenzione e scopo del giornale « to enliven wit with morality and to temper morality with wit » (ravvivare lo spirito con la morale e temperare la morale con lo spirito).

The Spectator ebbe un successo così vasto e immediato che già alla fine del 1711 non v'era caffè di Londra che potesse « permettersi il lusso di esserne privo ».

Ad esso l'Addison dedicò tutte le proprie energie, profuse tutti i doni del proprio talento equilibrato, conciliante e arguto, e riuscì veramente con i suoi saggi, le sue critiche, le sue chiacchierate alle belle signore, i suoi dialoghi spigliati e mondani, ma non frivoli e ricchi sempre di valori ideali, a svolgere egregiamente la sua missione di educatore, contribuendo a formare il carattere e il modo d'essere di quella classe media che doveva poi costituire per tanto tempo la spina dorsale della società.

Questo spirito animatore che non s'isterilisce mai, che non diventa mai predicazione o retorica è il segreto della sua arte; notiamo sì il tono di affabilità e la forma chiara, levigata ed elegante della sua prosa, ma talora anche la forza e l'attualità che informano i suoi pensieri. Addison ci appare infatti guida e, ad un tempo, interprete di quella mentalità nuova che si fa strada nel paese allorquando, relativamente tranquillo dopo secoli di lotte e di travagli, esso ha trovato un suo equilibrio, una sua organizzazione politica che gli consentono la cura dei più complessi problemi all'interno e l'attuazione delle sue ambizioni imperiali.

Non intendiamo occuparci qui dei lati positivi e di quelli negativi di tale mentalità che raggiungerà poi tutta la sua pienezza nell'Ottocento vittoriano e che oggi, mentre tutto il mondo muove verso una nuova concezione politico-sociale, appare già, almeno per ciò che riguarda la sua dinamica sociale, superata dai complessi fenomeni dell'evo moderno e in parte demolita dalla critica spietata degli stessi scrittori inglesi del primo Novecento (Wells, Shaw, Lawrence, ecc.), osservatori acutissimi di quel fondo di materialismo il quale, anche all'epoca della regina Vittoria, viziava le correnti più costruttive, dall'umanitarismo al liberalismo.

Ci limiteremo quindi ad una semplice annotazione dei caratteri sa-

lienti di questa mentalità considerata puramente nelle sue ripercussioni sulla vita sociale (1).

Essa si presenta fondamentalmente rivolta a una concezione conservatrice (non dimentichiamo che la classe borghese, dedita ai traffici ed alla produzione acquista, alla metà del secolo XVIII, un'importanza di prim'ordine nella vita politica della nazione ed appare naturalmente incline alla conservazione di quei diritti sui quali ha costruito la propria fortuna; non dimentichiamo parimenti che, accanto alla classe borghese, resiste strenuamente quella nobiltà terriera anch'essa grandemente interessata alla perpetuazione dei vecchi diritti) (2).

Peraltro, di fronte a questa tendenza conservatrice opera, viva e vitale (quasi retaggio dell'antico indomabile spirito d'indipendenza dei lontani anglosassoni ed espressione di una più evoluta coscienza individuale e sociale), un'insopprimibile aspirazione alla giustizia ed alla libertà umana.

Lo spirito puritano, moderatore dei costumi e dei rapporti sociali, ha perduto molto della sua primitiva durezza ed intransigenza e, assimilato dai singoli, diviene coefficiente d'intima forza morale, anche se, privo talora di ogni contenuto ci appare come sterile formalismo; mentre, a sua volta, la coscienza nazionale pervenuta ad un eccezionale grado di maturazione, lavora a cementare gli animi, ad attenuare le rivalità e a diminuire le distanze tra le classi, così che tutta la vita del paese, tende gradatamente all'equilibrio.

Ma se questa mentalità di cui s'è detto ci appare oggi (almeno nella concezione sociale ch'essa genera) praticamente viziata alla base, ed impossibilitata a sviluppare le sue buone intenzioni, ciò non vuol dire che sia da rinnegare tutto quello che di positivo essa ha saputo produrre rispetto al passato, tutti i vantaggi ed i progressi anche in senso sociale e morale che ad essa si sono accompagnati.

Così, allo sviluppo della mentalità e della moralità delle classi medie, si accompagna un miglioramento della cultura in senso veramente universale; così, contemporaneamente all'accresciuto amore per le lettere e per il sapere, si attua una più vasta valorizzazione delle qualità intellettuali e spirituali particolari di questo o di quel popolo (affermandosi, ad esempio, negli scrittori d'Inghilterra la capacità narrativa e introspettiva, il gusto per l'avventura, il senso dell'« humour », ecc.); si verifica infine un rafforzamento dell'educazione, intesa come

(1) Un'annotazione di tal genere ci sarà utile a meglio comprendere i presupposti sociali di molta letteratura narrativa del secolo seguente.

(2) Il partito conservatore è quello che fino ai nostri giorni ha avuto più peso nella politica del paese.

rispetto verso se stessi prim'ancora che come rispetto o come omaggio verso gli altri, mentre il risveglio delle facoltà critiche contribuisce alla formazione di quel concetto dell'individualità umana, che più tardi sarà esaltato dal romanticismo.

Ora è appunto in questi fenomeni di fondamentale importanza che rifulgono maggiormente le doti di questi due precursori del giornalismo moderno, di Richard Steele fantasioso e bizzarro, e di Joseph Addison, che ci appare quasi come un cavaliere elisabettiano, che abbia deposto la spada per il « lorgnon » e abbia sostituito le regole di una educazione raffinata allo spirito di avventura e alle norme cavalleresche.

DANIEL DEFOE

La vita di questo scrittore geniale fu ricca di avvenimenti e di alternative: diplomatico, artista, avventuriero e gabbamondo (spesso a corto di mezzi... mai d'idee e d'ispirazioni), egli non provoca in noi alcuna repulsione, come avviene talvolta per altri scrittori, almeno in apparenza, meno spregiudicati ed imbroglioni di lui.

Ciò è forse dovuto al fatto che la sua persona, come la sua arte, presentano un fondo d'istintività, d'ingenuità spesso fanciullesca, che riesce sovente ad accattivarsi il lettore e a fargli perdonare i suoi difetti.

Daniel Defoe (1660?-1731) nasce a Londra da famiglia di commercianti. Avviato dal padre, che è fabbricante di candele, all'attività dei traffici, riesce a formarsi una discreta posizione finanziaria ma, tra le passioni amorose e quelle politiche, trascura gli affari e, già a trent'anni, incorre nella prima bancarotta. Presto però, la sentita necessità di soddisfare i propri creditori e il desiderio di avventura e di fortuna, lo spingono a una più intensa attività.

Sveglio e volitivo, al pari di Steele, affronta come questi, seppure con meno scrupoli, ogni mestiere. E' giocatore e speculatore di borsa, affarista, scrittore di opuscoli, consigliere di vari ministri e perfino del re Guglielmo d'Orange del quale, secondo alcuni, ha favorito con la propria opera l'ascesa al trono.

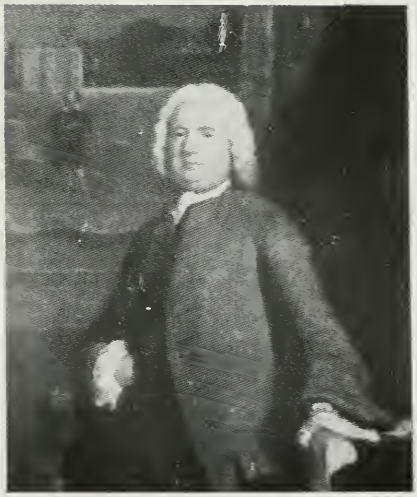
Alla morte del re, venuto a mancargli ogni appoggio politico, non riesce ad evitare un processo ed una condanna dovuta allo scritto polemico *The Shortest Way with the Dissenters* (1702), che gli ha alienato la simpatia non soltanto del clero anglicano, ma degli stessi nonconformisti da lui palesemente sorretti. Soffre così la pena della berlina ed il carcere.

Dr. Johnson e il suo circolo. Da sinistra a destra: James Boswell, Samuel Johnson, Sir Joshua Reynolds, David Garrick, Edmund Burke, Pascal Paoli, Charles Burney, Joseph Warton e Oliver Goldsmith.

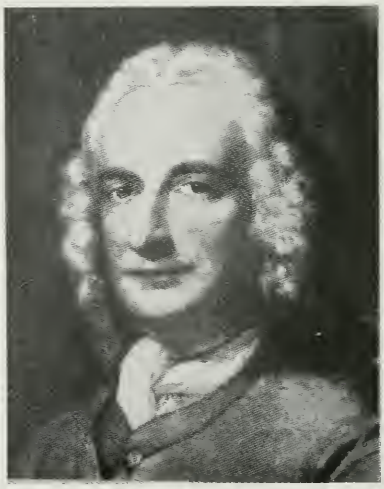
TAV. XVII

Richard Steele.

Joseph Addison.



Samuel Richardson.



Henry Fielding.

Le simpatie del popolo sono tuttavia per lui, figlio del popolo, che ha espresso in più di un'occasione i suoi sentimenti liberali e che ha saputo, alla vigilia dell'esposizione al pubblico, farlo ridere e intenerire con l'estemporaneo *Hymn to the Pillory* (Inno alla berlina).

In carcere non resta molto e prim'ancora di uscirne trova, come abbiamo detto, in Robert Harley, conte di Oxford, un protettore ed un finanziatore delle sue imprese editoriali. S'inizia così quella gloriosa attività giornalistica della quale ci siamo già occupati.

Entrato più tardi, dopo la morte della regina Anna, nel mondo dei retroscena politici diverrà per un periodo di tempo « secret agent » (informatore segreto). Viaggia in Inghilterra e in Iscozia compiendo prestigiose trasformazioni e vivendo le più svariate e strane avventure.

A sessant'anni, carico di esperienze, ma pieno ancora di ambizioni e di vitalità, entra nella fase della sua maggiore attività letteraria.

Nel 1715 scrive un libro di morale puritana *The Family Instructor* ed una serie di biografie storiche (il Rev. Williams, Carlo XII di Svezia, ecc.), molto vicine per lo stile alle moderne biografie romanzate: nel 1719, affronta un'opera narrativa a carattere immaginario di più vasto respiro, e dà alle stampe *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe*, che ha un successo enorme.

Compone allora in circa quattro mesi le *Farther Adventures* e un anno dopo le *Serious Reflections during the Life and Surprizing Adventures of Robinson Crusoe* che non riscuotono calorose accoglienze, ma contribuiscono a sviluppare la sua vena migliore.

Alle esperienze fatte durante i viaggi, le missioni e la sua multiforme attività egli ha aggiunto, durante la prigionia, l'esperienza del contatto quotidiano con tutti i possibili tipi di « outcasts », ladri, assassini, malfattori, imbroglioni, prostitute, ed ecco, dopo il *Robinson* venir fuori tutta una galleria iridescente e pittoresca di personaggi colti dal vivo, umani nella loro umanissima miseria; anime che, nelle loro segrete sofferenze, nelle loro vaghe e fuggevoli ribellioni al vizio ed al male, come pure nei loro sterili propositi morali che tanto li accostano al loro creatore — meno degradato e sfortunato « imbroglione dal cuore generoso » — appaiono quanto mai drammatiche e vibranti, assai più forse che non immaginasse il loro ingenuo e istintivo creatore, che rivela nella sua opera un'anima poco incline alla meditazione ma accesa e spontanea, dominata da reazioni subitanee e da felici intuizioni.

Il *Robinson Crusoe*, con tutti i suoi pregi e con tutti i suoi difetti, sembra in gran parte confermare tale opinione sulla natura del suo autore.

Pochi libri hanno raggiunto la fama e la popolarità del capolavoro del Defoe, non solo tra i lettori delle nazioni anglosassoni, ma anche

tra quelli di tutti i continenti. L'idea dell'opera pare sia venuta all'autore dalle reali avventure di certo Alexander Selkirk, abbandonato dall'equipaggio della nave del capitano Dampier nell'isola solitaria di Juan Fernandez.

Al suo ritorno in patria, effettuato grazie a Woodes Rogers, che era andato a riprenderlo dopo cinque anni dall'abbandono, le sue strane esperienze erano state conosciute e, molti se ne erano occupati, tra gli altri lo Steele, il quale, dalla narrazione contenuta nel giornale di viaggio dello stesso Rogers, aveva ricavato materia per una sensazionale notizia di cronaca sul periodico *The Englishman*.

Il Defoe, che da alcuni venne accusato di plagio e che si difese sostenendo di aver scritto la propria opera un anno prima del ritorno di Selkirk, seppe, a ogni modo, sfruttare il nuovo ed affascinante soggetto con un'intelligenza ed una fantasia veramente eccezionali.

Egli ci narra dunque come un marinaio, di nome Robinson Crusoe, rimasto vittima di un naufragio, riuscisse a porre piede in un'isola deserta, e ivi trascorresse lunghi anni di vita solitaria.

Descrive con molti particolari il fortunoso arrivo del suo eroe nell'isola disabitata, i suoi primi contatti con le forze naturali di quelle plaghe inospitali e le prime ansiose esplorazioni compiute con la collaborazione del fedele cane; narra le mille difficoltà quotidiane di una solitaria e difficile esistenza, la costruzione di una primitiva abitazione, la difesa contro reali o supposti nemici, il laborioso apprestamento di un'imbarcazione, l'emozionante scoperta di orme umane sulla spiaggia deserta, e il sensazionale salvataggio dai cannibali del buon Venerdì, che diviene suo servo fedele. Sopraggiunge una nave inglese, in cui parte dell'equipaggio si è ammutinato. Domata l'insurrezione, dopo numerose altre avventure e viaggi, ritorna definitivamente in patria.

Quando l'opera fu pronta la consegnò così com'era all'editore, forse senza rileggerla, perchè non era suo costume rivedere i propri scritti, e il successo, come abbiamo visto, fu grande e immediato: nè lo avvilirono gli astiosi giudizi di taluni critici, perchè ebbe presto la soddisfazione di vedere il proprio libro nelle mani di tutti.

Nel *Robinson Crusoe* i critici passati e moderni hanno voluto scorgere molti, forse troppi significati. Ma se è vero che taluni di questi significati appaiono di una portata superiore alle reali intenzioni dell'autore, è anche vero che certe interpretazioni sull'opera si presentano quanto mai suggestive e convincenti.

Così, si è voluto vedere nell'opera la rappresentazione del fiero spirito colonizzatore dei puritani anglosassoni, o, estendendone il significato, la rappresentazione dell'umanità intera, di cui Robinson sarebbe il simbolo, che sa affrontare vittoriosamente con il proprio ingegno.

la propria tenacia e la propria fede, le forze avverse della natura e le più disperate situazioni.

Peraltro, qualunque sia l'atteggiamento che si voglia assumere nei riguardi di quest'opera, così innegabilmente ricca di valori umani, essa va ammirata, specialmente per la sua freschezza, spontaneità e verosimiglianza, nè i lati deboli di certi sviluppi e taluni anacronismi, diminuiscono il suo valore artistico. Le manchevolezze non dipendono infatti da povertà di vena o da artificiosità: sono piuttosto inscindibili aspetti della natura istintiva, ingenua e fantasiosa dello scrittore.

Oltre al *Robinson Crusoe* si devono ricordare, tra la vastissima produzione del Defoe (oltre duecento pubblicazioni di carattere vario), alcune altre opere importanti, quali *The Memoirs of a Cavalier* (1720), lunga e avventurosa narrazione che ha per sfondo il periodo della Rivoluzione puritana; *Captain Singleton* (1720), bel esempio di romanzo d'avventure in cui si racconta la vita di un filibustiere; *Moll Flanders* (1722), autobiografia di una ladra e prostituta notevole per l'efficace descrizione realistica della vita della bassa gente; *A Journal of the Plague* (1722), allucinante racconto della terribile epidemia scoppiata a Londra nel 1665; e infine *The Fortunate Mistress*, o *Lady Roxana* (1724), autobiografia di una cortigiana e il miglior tentativo dell'autore di costruire un intreccio regolare. Alcune di queste opere, come *The Memoirs of a Cavalier* e più ancora *Lady Roxana*, stilisticamente superiore allo stesso *Robinson Crusoe*, resistono ancora assai bene all'opera inesorabile del tempo.

SAMUEL RICHARDSON E GLI SVILUPPI DELLA LETTERATURA NARRATIVA

Nella letteratura europea vi è gran copia di componimenti in prosa a partire dal secolo XIV che presentano taluni caratteri in comune col moderno romanzo; così le novelle italiane del Trecento (Boccaccio, Sacchetti) che sono sovente per estensione e struttura più che semplici novelle, così i poemi in prosa a carattere pastorale-cavalleresco del Cinquecento spagnolo, italiano e inglese (l'*Arcadia* del Sannazaro e quella del Sidney), così i romanzi picareschi della Spagna e le narrazioni di viaggi e avventure, numerosissime nei vari paesi d'Europa all'indomani delle grandi scoperte geografiche.

D'altra parte, alcuni capolavori in prosa del Sei e del Settecento

già presi in esame, come i *Gulliver 's Travels* e il *Robinson Crusoe* (1), appaiono nei riguardi della letteratura narrativa moderna solo come manifestazioni precorritrici.

In realtà il primo esempio di romanzo, nel senso che noi oggi diamo a questa parola, ci viene offerto soltanto nel 1740 con la *Pamela, or Virtue Rewarded* del Richardson.

Vero è che la forma della *Pamela* è ancora quella dell'epistolario e del diario intimo, forme molto usate nel Seicento e nel Settecento anche per argomenti estranei alla letteratura, ma in essa già prevale l'interesse umano, lo « studio del personaggio » sviluppato attraverso una serie di ben concepite vicende.

Samuel Richardson (1689-1761) era uno stampatore londinese che era riuscito ad avviare una florida azienda ma, prima di comporre i suoi fortunati romanzi, non aveva svolto che una modesta attività di compilatore. Curioso del cuore femminile e segretario condiscendente delle fanciulle che a lui affidavano le loro missive amorose, il Richardson accettò un giorno la proposta di due librai inglesi di raccogliere una serie di lettere destinate al gran pubblico, e concernenti alcuni casi della vita familiare. Senonchè durante l'elaborazione di queste lettere, di tono spiccatamente moraleggiante, sorse in lui l'idea di un disegno più vasto, il quale pur conservando le finalità del programma primitivo, gli desse modo di svolgere l'argomento caro al suo animo: la fanciulla e l'amore.

Pamela, nel lungo titolo che ne spiega il contenuto, è *una serie di lettere familiari scritte da una graziosa fanciulla ai propri genitori: ora pubblicate per la prima volta allo scopo di coltivare i principi della Religione e della Virtù nell'animo dei giovani e delle giovani; racconto che ha il suo fondamento nella Verità e nella Natura e, se da un lato diletta piacevolmente con una serie di strane e commoventi vicende, è d'altra parte interamente privo di tutte quelle figurazioni che, miranti in molte opere solo al diletto, tendono a infiammare gli animi che dovrebbero essere istruiti.*

Le lettere che Pamela, giovane domestica in casa di ricchi signori, scrive ai propri genitori narrano le lunghe tribolazioni della fanciulla il cui onore è insidiato dal padroncino di casa, la disperazione di lei, la sua fuga dalla casa e, infine, il pentimento del giovane e il felice matrimonio che ne segue.

Può darsi che quest'opera così sentimentale ed ingenua faccia sorridere molti lettori moderni resi più accorti ed esigenti di quelli per i quali Richardson l'aveva scritta, ma questo non deve spingere a negare

(1) Queste due grandi opere al pari di altri immortali capolavori dell'evo moderno (l'*Utopia* del More, il *Candide* del Voltaire, ecc.) derivano i loro caratteri esterni appunto dalle narrazioni di viaggi e di avventure.

al suo autore il posto nello sviluppo della letteratura narrativa che gli è stato giustamente conferito dai critici.

A parte il fatto che il lettore, astraendosi dal ricordo di tanta scipita e manierata produzione che dalla *Pamela* ha preso le mosse e portandosi nel clima del tempo, può gustare anche oggi la freschezza e la particolare grazia di questo libro, a malgrado delle sue lungaggini e delle sue puerilità, osserveremo che il Richardson è uno dei primi autori che considerano il cuore umano nella sua intima e quotidiana realtà, anche se le sue osservazioni, talora minute e precise, sian fatte da un punto di vista puramente sentimentale.

Alla metà del secolo XVIII, il migliorato tenore di vita, l'elevato tono culturale del cittadino anche più umile, richiedevano una forma d'arte particolare, adatta alla sensibilità di tutti, più rispondente al bisogno di calore e d'interesse umano: si voleva, in altre parole, che gli scrittori si occupassero anche dell'uomo, delle sue vicende quotidiane, dei suoi dolori e delle sue gioie, in una parola della sua realtà intima.

Ed a questo bisogno del grande pubblico cominciarono appunto a provvedere i romanzi del Richardson, precursore e pioniere, nel suo campo, al pari di Steele o di Addison. Nessuna meraviglia quindi se la accoglienza alle sue opere da parte di coloro che non riuscivano ad interessarsi in particolare alla musa del Pope, alle conversazioni dei redattori di *The Spectator* o alle disquisizioni del circolo del dr. Johnson, fu immediata ed entusiastica.

Incoraggiato dai lettori, dai librai, da schiere di belle fanciulle ed eleganti dame che intorno a lui si affollavano ammirate, confidandogli pene e segreti, richiedendogli consigli di saggezza amorosa e dispensandogli onori e attenzioni, il Richardson, già avanzato negli anni, proseguì di buon animo il proprio lavoro.

Dopo *Pamela* compose *Clarissa, or the History of a young Lady* (1747-8), pure in forma epistolare. E' questo senza dubbio il capolavoro dell'autore, per la genuina e calda umanità della protagonista Clarissa e, in genere, per la profondità e l'ampio respiro dell'opera, in cui l'interesse sentimentale per il tragico sviluppo dell'intreccio trionfa sulle intenzioni morali dello scrittore.

In *Clarissa* si narrano le tribolazioni di una graziosa e onesta fanciulla tormentata dalle profferte d'amore di un giovane di nome Lovelace. Ma, invece del lieto fine della Pamela si offre al pubblico una conclusione più melodrammatica. La giovinetta infatti dopo aver respinto ripetutamente le proteste d'amore di Lovelace, ch'è un giovane elegante e attraente, ma vizioso e senza scrupoli, viene da questi rapita e rinchiusa in una casa di malaffare, dalla quale essa

riesce a fuggire quasi folle di dolore; in seguito rifiuta ancora le rinnovate proposte di Lovelace che, amandola ora sinceramente, vorrebbe sposarla. Chiusa in prigione in seguito a denuncia della padrona della casa di malaffare ch'è sua creditrice, essa viene liberata da Belford, amico di Lovelace, ma poco dopo la fanciulla muore di vergogna e di crepacuore. La sua fine pietosa è vendicata dal di lei cugino, colonnello Morden che uccide Lovelace in duello.

Con *Pamela* e *Clarissa* il Richardson iniziò quei temi poi sfruttati fino all'inverosimile, della vergine perseguitata e della ricompensa finale della virtù. Un suo terzo romanzo scritto allo scopo di accontentare, com'egli stesso ci fa sapere, « una dozzina di dame d'alto rango che m'assillano perchè io dia loro un uomo dabbene » vide la luce col titolo *The History of Sir Charles Grandison* nel 1753-4.

Ma quest'ultima opera che voleva essere l'esempio della virtù mascolina, come *Pamela* e *Clarissa* lo erano state della virtù femminile, non raggiunge l'interesse di quelle, chè in essa la morale prevale sull'arte.

Singolare è il fatto che, a differenza di quella di Defoe, l'opera del Richardson fu accolta favorevolmente da parte dei maggiori critici suoi contemporanei, come ad esempio il Walpole che paragonava *Pamela* « alla neve che copre tutto col suo candore » e come Johnson che consigliava la raccolta di un volume di massime estratte dai tre romanzi.

ALTRI PRECURSORI DEL ROMANZO MODERNO.

Osservatore più realista e spregiudicato del Richardson ci appare Henry Fielding (1707-54) che al profondo spirito di comprensione umana, accoppia una particolare vena satirica.

Il Fielding, discendente da una nobile famiglia decaduta, studiò legge, ma si dedicò prestissimo all'attività letteraria più adatta al suo ingegno.

Incominciò a scrivere per il teatro, mostrando presto il suo talento per la commedia burlesca e satirica in *The Tragedy of Tragedies, or Tom Thumb* (1731) e *The Covent Garden Tragedy* (1732), che ebbero entrambe vivo successo e furono seguite da alcuni adattamenti di commedie molièriane. Passato alla satira politica con *Pasquin* (1736) e *The Historical Register for the Year 1736* (1737), la sua critica ardita e senza reticenze provocò da parte del ministro Robert Walpole il *Licensing Act* (1737), legge che istituiva la censura preventiva per il teatro e che pose fine alla carriera drammatica del Fielding.

Nel 1741 fu pubblicata una parodia della *Pamela* del Richardson, da questi attribuita forse non a torto al Fielding, *An Apology for the*

Life of Mrs. Shamela Andrews, by Conny Keyber, in cui, capovolgendo la situazione, si presentava una fantesca che seduce il proprio padrone.

Comunque, il Fielding pochi mesi dopo riprendeva la parodia, con ben altra finezza ed efficacia, in un'opera più impegnativa e più ampia *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams* (1742), dove egli dà, per la prima volta, l'intera misura del suo ingegno e delle sue capacità.

Il romanzo comincia come la storia di Joseph Andrews (il fratello di Pamela), anch'egli servo fedele, insidiato dalla passione e dalle profferte amorose della propria padrona, Lady Booby. Accanto a Joseph c'è la spassosissima figura del buon parroco Adams, prototipo del pastore anglicano di provincia, carico di figlioli e di debiti, dotto grecista colla testa nelle nuvole (1), predicatore sincero a malgrado della propria condotta non sempre edificante, speculatore e rissaiolo all'occasione, ma cuore ingenuo, generoso e impulsivo al pari di Don Chisciotte, tenuto presente dal Fielding nella creazione del suo personaggio.

La parodia dei concetti che avevano ispirato *Pamela* sembra esaurirsi nei primi capitoli del libro poichè, dopo il cerimonioso licenziamento di Joseph da parte della sua delusa padrona, l'autore prende a narrare le vicende e le peripezie dei due amici; se tuttavia rimane l'impressione che l'intenzione parodistica verso il Richardson continui anche nel seguito del romanzo, ciò è forse da ricercare al di fuori dello scopo che il romanziere voleva raggiungere, e piuttosto nel contrasto tra la natura dei due scrittori, l'una sentimentale, inconsciamente incline ad una certa mistificazione della realtà, l'altra virile, spregiudicata, sincera, e capace d'osservazioni più acute e profonde.

Il Fielding sembrò quindi attraversare un periodo molto difficile nel quale produsse un'opera che per causticità e pessimismo si avvicina molto a quella di Swift, *The History of the Life of the late Mr. Jonathan Wild the Great* (1743), ma il suo temperamento fondamentalmente sano lo ricondusse presto alla satira sorridente e obbiettiva anche se, talora, profonda e tagliente.

The History of Tom Jones A Foundling (1749), in diciotto libri, scritta negli anni della maturità, è da molti considerata il suo capolavoro. In essa l'autore presenta un tipo di giovane spregiudicato che conduce una vita licenziosa, ma che, infine, sa farsi tutto perdonare per la propria naturale bontà d'animo.

Il contrasto tra il carattere di Tom che segue liberamente i propri istinti, ma che ha il coraggio di addossarsi la responsabilità delle proprie

(1) Il Fielding qui imitava dal vero la figura dell'amico William Young, col quale collaborò nella traduzione del *Pluto* di Aristofane.

azioni, e la mentalità gretta del suo tutore, Mr. Allworthy, rivela la morale dell'opera e la natura dello scrittore, che odiava — come s'è visto — ogni falsità e difendeva i sacrosanti istinti dell'uomo, i quali, per quanto pericolosi o brutali nelle loro manifestazioni, non devono, secondo l'autore, venire soffocati ma possono, per contro, essere sempre bilanciati dalla bontà e dalla nobiltà dell'animo.

L'attività letteraria di Fielding si conclude con *Amelia* (1751), romanzo assai notevole, sebbene inferiore al precedente, per la profondità d'indagine psicologica (dovuta forse alla lunga esperienza di vita compiuta dall'autore nella sua carica di magistrato) alla quale si unisce un vivo interesse pei problemi sociali. Interessante è pure *A Journal of a Voyage to Lisbon* (postumo) nel quale l'autore sembra presentire la fine immatura.

Henry Fielding grazie al suo scetticismo che non diventa quasi mai cinismo, alla sua osservazione realistica e spregiudicata della vita e al suo profondo interesse per ogni espressione di arte, occupa un posto di primissimo piano tra i fondatori del romanzo.

Rozzo, spregiudicato e cinico, almeno nei suoi primi due romanzi, ci appare invece lo scozzese Tobias Smollett (1721-71), medico di bordo e giramondo. La sua arte si affermò con *Roderick Random* (1748) e con *Peregrine Pickle* (1751) romanzi d'argomento marinaresco e avventuroso nei quali domina il gusto del racconto picaresco.

Il carattere della narrazione — inutile dirlo — è quanto mai realistico (vi sono alcune scene veramente terrificanti che sembrano preludere a certe forme di goffo verismo); l'intendimento appare chiaramente ironico, sebbene l'insistenza sui motivi della virtù sopraffatta e della cattiveria trionfante finiscono col togliere all'ironia ogni efficacia. Questi gravi difetti non ci impediscono di trovare gli elementi positivi della sua opera nel vigore aggressivo che raggiunge talvolta la vera eloquenza, in certi quadretti che sembrano tratteggiati in bianco e nero e in alcuni caratteri, come quello del commodoro Trunnion, in *Peregrine Pickle*, sbozzato con garbo e misura e che riesce a sfuggire al grottesco così di frequente negli scritti dello Smollett.

Scrittore colorito ma superficiale, può anche darsi, come taluno ha sostenuto, che il suo cinismo fosse apparente, dovendosi invece definire come un pessimismo che trova la strada dell'ironia e che in un temperamento piuttosto debole si esaspera spesso in forme non prive di brutalità e violenza.

Indipendentemente da ogni considerazione artistica, ci spiacciono nello Smollett certi atteggiamenti poco obbiettivi e leali ed alcune espressioni calunniose riguardanti l'Italia e gli Italiani, contenute nei *Travels through France and Italy* (1766).

L'ultima sua opera *Humphrey Clinker* (1771) è un romanzo epistolare assai meno crudo e violento. In esso vi è una maggiore varietà di tipi; l'indagine psicologica è meglio condotta e l'ironia e la satira s'attenuano in un umorismo più largo e comprensivo.

Lawrence Sterne (1713-68), figlio di un ufficiale inglese e di una irlandese, fu uno spirito bizzarro, sentimentale e umorista ad un tempo.

Nacque in Irlanda, e dopo aver compiuto studi regolari intraprese la carriera ecclesiastica; il suo matrimonio non fu troppo felice perchè il suo temperamento irrequieto e sognante lo conduceva a mantenere relazioni e amicizie femminili e a coltivare un interesse verso il bel sesso che non era sempre di natura puramente spirituale.

Il suo primo grande successo letterario ebbe luogo nel 1760 con la pubblicazione del primo volume dell'opera *The Life and Opinions of Tristram Shandy* al quale altri seguirono ad intervalli tra il 1760 e il 1767.

Con *Tristram Shandy* attaccato per ragioni morali e letterarie dal Richardson, dal Goldsmith, da Walpole e dal circolo del Dr. Johnson. lo Sterne parve assumere un atteggiamento rivoluzionario verso i correnti modelli di letteratura narrativa.

Quest'atteggiamento rivoluzionario non va tanto ricercato nella sostanza dell'opera quanto nella forma scevra da ogni preoccupazione e modello letterario.

Probabilmente lo Sterne, che non fu quel che si dice un letterato di professione, non si rese conto del valore di tale innovazione e della sua sincerità di scrittore, elementi questi che dovevano poi conferirgli un posto d'onore nella letteratura del suo paese e per i quali fu considerato dai critici del secolo successivo quasi come uno dei precursori dell'arte romantica. E' stato notato infatti che se dei romantici lo Sterne non ebbe l'intensità della passione e la forza ideale ne ebbe l'emotività e la soggettività.

In *Tristram Shandy* l'autore racconta le vicende della famiglia Shandy, tra le quali primeggiano i preparativi per la nascita di Tristram (1). e, attraverso una quantità di quadretti, d'incontri, di dialoghi, d'intermezzi raccolti un po' alla maniera del Dickens, ma con una disarticolazione anche maggiore, ci fa sfilare dinanzi tutta una serie di bizzarre e simpatiche creature: Walter Shandy o Shandy Hall, padre di Tristram, filosofo e predicatore senza pubblico e senza cre-

(1) Particolare curioso: nel *Tristram Shandy* non troviamo alcuna traccia delle opinioni del protagonista così come vorrebbe il titolo integrale dell'opera; inoltre lo stesso protagonista non può in realtà considerarsi tale perchè dopo averci descritto la sua nascita ed alcuni episodi della sua infanzia lo scrittore non ne fa più parola.

dito; Uncle Toby, suo fratello, il quale reduce dall'assedio di Namur, è costretto da una ferita a sfogare la propria passione militare sulle carte e che, in contrasto colle sue manie di stratega e il suo piglio soldatesco è uomo tanto paziente e conciliante da far metter fuori dalla finestra una mosca noiosa anzichè ucciderla (1), il caporale Trim, il servo e attendente di Uncle Toby, suo entusiasta ed ingenuo collaboratore; e il parroco Yorick galante, sensibile e distratto, proiezione idealizzata della figura dello scrittore.

Il libro non ha un vero intreccio; la narrazione procede irregolarmente; gli argomenti vengono troncati e ripresi a distanza di decine di pagine e un po' dappertutto sono disseminate sorprese per il lettore come aneddoti, bizzarrie, pagine bianche o rappresentanti sculture ed epitaffi, perfino un capitolo formato dalla sola parola « alas! » composta in caratteri sempre più grandi.

Malgrado tutto, la lettura del *Tristram Shandy* riesce molto piacevole perchè dal libro emana il fascino di un'originalità senza pose, di un sentimento e di un umorismo personalissimi.

Dopo il *Tristram Shandy* vide la luce nel 1768 *A Sentimental Journey through France and Italy* (2) una specie di diario a carattere intimo, che lo Sterne compose durante un viaggio intrapreso per motivi di salute.

Affini come tono e andatura allo *Shandy*, e del tutto sprovviste di un filo conduttore, le pagine del *Sentimental Journey* registrano le impressioni di un viaggiatore di nuovo tipo, il turista sensibile e distratto che sembra interessarsi più alle mille piccole novità e ai mille diversi episodi delle proprie peregrinazioni che non alle bellezze artistiche e naturali dei luoghi visitati.

IL DOTTOR JOHNSON E IL SUO CIRCOLO

Il contrasto tra il Settecento dei paesi continentali (almeno nei primi tre quarti del secolo) e il Settecento inglese, il quale, vicino a una società imbellettata, festaiola e decadente, presenta una classe più sana e più virile che a quella si confonde e man mano sovrappone, si palesa anche nella letteratura.

Infatti, accanto alla letteratura illuministica e classicheggiante

(1) La figura di Uncle Toby è stata felicemente ripresa tra noi dal Pananti e dal Giusti.

(2) Il *Sentimental Journey*, più tardi magistralmente tradotto in italiano dal Foscolo, venne pubblicato sotto lo pseudonimo di Yorick col quale lo Sterne diede alle stampe anche i suoi apprezzati *Sermons*.

che albeggia negli anni della Restaurazione e trova poi nell'opera critica e poetica del Pope la sua massima espressione, vi è — come s'è visto — la produzione di alcuni scrittori nella quale l'ideale classico, inteso come armonia di vita interiore oltre che di espressione artistica si fonde con la sensibilità religioso-sentimentale del nascente ceto medio.

Accanto alla sdolcinata e soporifica musa di alcuni poeti, come Ambrose Philips (1), esponenti dell'arcadia e del rococò inglesi, si sviluppa e si afferma una letteratura priva di affettazioni, più umana e più aderente alla vita: quella di Richardson, di Fielding, di Defoe nella quale trovano eco i bisogni e le aspirazioni di un'umanità che lavora, che traffica, che solca i mari in cerca di terre da conquistare e da colonizzare.

Tuttavia, finchè il Romanticismo non avrà condotto a termine la sua rivoluzione, gran parte della letteratura e la critica ufficiale dei primi tre quarti del secolo conserveranno il loro carattere classicheggiante e razionalistico.

Nella prima metà del secolo la maggiore autorità critica era stata esercitata — come si è visto — da Alexander Pope continuatore in Inghilterra dei principi del Boileau; nella seconda metà grandeggia la figura del dottor Samuel Johnson, strana e simpatica figura di letterato, acuto forse come il suo predecessore, ma di lui più socievole ed umano a malgrado delle apparenze.

Samuel Johnson (1709-84) nacque a Linchfield, figlio di un modesto libraio e studiò a Londra e poi ad Oxford, senza però laurearsi. Ebbe a soffrire molto nella giovinezza per la sua cagionevole salute e per le disgraziatissime condizioni nelle quali venne a trovarsi la famiglia; dotato tuttavia di una volontà e di una fede saldissime seppe alla fine superare ogni ostacolo.

Fallita la piccola scuola di Linchfield che aveva fondato con la moglie, donna molto più anziana di lui ed alla quale era legato da profondo affetto, egli si recò a Londra ove prese a lavorare per vari librai e redattori di periodici e trascinò per vari anni la misera esistenza di tanti oscuri e sfortunati letterati.

Il poema *London* (1738) e la biografia *Life of Mr. Richard Savage* (1744), inclusa più tardi in *The Lives of the Poets*, resero noto il suo nome a lettori e a critici; ma la sua fama crebbe coll'apparizione di *The Vanity of Human Wishes* (1749) e all'indomani del successo riportato sulle scene con la tragedia *Irene* (1749) rappresentata a Londra dal

(1) Non ci siamo occupati di questo scrittore la cui importanza è del tutto secondaria. Egli fu uno degli arcadi inglesi più alla moda; le sue sdolcinate poesie infantili gli procurarono lo scherzoso nomignolo di Namby Pamby, termine passato nel linguaggio comune col significato di leziosaggine e puerilità.

suo ex-allievo e famoso attore Garrick. Temperamento di critico e di letterato più che di artista il Johnson si dedicò presto a poderose opere di erudizione come il famoso *A Dictionary of the English Language* (1755), la cui compilazione richiese otto anni d'intenso lavoro.

Al *Dictionary* seguirono i volumi dei saggi e degli articoli già comparsi sui periodici *The Rambler* e *The Idler* da lui fondati rispettivamente nel 1750 e nel 1758. Il racconto filosofico *Rasselas, Prince of Abyssinia* (1759), è un «didactic romance» scritto — a quanto si dice — per provvedere ai funerali della madre (il Johnson generoso e caritatevole non accumulò mai ricchezze), che sviluppa lo stesso tema del quasi contemporaneo *Candide* di Voltaire, cioè una satira del facile ottimismo.

La parte migliore della sua opera appartiene al campo della biografia e della critica. Dopo una numerosissima serie di articoli, di monografie, di saggi, tra i quali importantissimo quello premesso alla sua edizione di Shakespeare (1765), apparvero le *Lives of the Poets*, limpida e ispirata esposizione della vita dei maggiori poeti inglesi dai primi secoli fino all'epoca dell'autore.

Rude e autoritario, tagliente e implacabile nella polemica, ma fornito di una rara e genuina bontà d'animo il dottor Johnson godette di una popolarità e di un tributo di stima e di affetto assai superiori a quelli goduti dal Pope. Ma in lui l'uomo fu più grande dell'artista. Infatti la rinomanza e il posto eminente ch'egli occupa ancor oggi nelle lettere inglesi, sono dovuti, almeno parzialmente, all'arte di James Boswell (1740-95), per lunghi anni suo segretario volontario e affezionato, che ci ha dato con la sua *Life of Samuel Johnson* (1791) il capolavoro biografico della letteratura inglese, dove fa rivivere in modo ineguagliabile la figura del vecchio « dittatore ».

Del suo « Club », più tardi denominato « Literary Club » fecero parte i più importanti uomini politici, artisti e letterati del tempo, tra i quali ricordiamo, oltre al Boswell, Reynolds, Burke, Pitt, Fox, Gibbon, Goldsmith, l'attore Garrick, il generale Paoli e Giuseppe Baretti.

La posizione filosofico-estetica del dottor Johnson e del suo circolo che per un quarto di secolo dominò incontrastato la repubblica delle lettere inglesi, può esser così compendiata: anglicani e « Tory » i membri di questo gruppo chiedono anzitutto all'opera letteraria una finalità morale e educativa: il loro amore per i capolavori della letteratura li trasforma in sacerdoti della poesia ma, ancor più, della cultura e il patrimonio culturale, in ispecie classico, viene considerato indispensabile a chiunque intenda servirsi della parola come di un mezzo di espressione artistica; infine la preoccupazione costante di conferire stabilità

e dignità alla lingua del loro paese li spinge a dare grande importanza allo stile, così che un'opera sarà da considerarsi tanto più pregevole quanto più corretto e solenne sarà lo stile di essa.

A malgrado tuttavia di questi caratteri che fanno pensare alla più assoluta organicità di vedute e al più rigido dogmatismo la scuola di Johnson ha già in sè — nello sviluppo dato da essa agli ideali estetici della Restaurazione — venature e iridescenze interiori singolarissime.

Un'emozione sincera, che prelude al Wordsworth, al Parini, allo Chateaubriand, accompagna sovente le solenni ed austere affermazioni del Johnson, più umano, nel suo credo, dei suoi predecessori, Addison e Pope.

Preromantico, nella sua posizione morale è già il compassato Goldsmith, preromantico in certe segrete pieghe del cuore è lo stesso dottor Johnson, il quale, mentre attacca per ragioni estetiche, il sensitivo Gray, eleva un monumento di gloria allo Shakespeare, tanto ingiustamente trascurato nei secoli dell'illuminismo e tanto più vicino alla sensibilità di quei poeti che, qualche decennio più tardi, ignoreranno i dogmi della sua scuola.

ALTRI SCRITTORI DELL'ULTIMO SETTECENTO

Tra i romanzieri maggiormente in voga nella seconda metà del secolo va ricordato Goldsmith, amico del Dr. Johnson e da questi ammesso nel suo celebre circolo letterario « The Club ».

Oliver Goldsmith (1730-74), figlio di un povero curato irlandese, non fu un modello di saggezza e di equilibrio. Svogliato e discolo da fanciullo tanto da esser considerato come « hopelessly stupid », scapestrato giramondo a vent'anni, egli riuscì tuttavia, grazie al suo ingegno, a formarsi un certa cultura, in verità nè vasta nè profonda, ed a seguire qualche corso di studi sul continente, dove si guadagnò il pane suonando il flauto e donde ritornò in patria con una laurea in medicina conseguita, a quanto egli affermava, in una università straniera.

Richiamò su di sè l'attenzione del dr. Johnson con una serie di lettere apparse nella rivista *Public Ledger*, derivate in parte dalle *Lettres Persanes* di Montesquieu e più tardi raccolte in volume col titolo di *The Citizen of the World* (1762), in cui sotto le spoglie di un viaggiatore cinese, l'autore descrive con sottile ironia e uno stile semplice e naturale alcuni lati caratteristici della vita londinese. Il Goldsmith esercitò per alcun tempo una intensa attività giornalistica, collaborando a vari periodici fra i quali *The Bee*, mentre veniva componendo il poemetto *The Traveller* (1764), nel quale, fingendosi ancora un viag-

giatore, ci rappresenta le condizioni sociali, politiche ed economiche del tempo. La purezza, la semplicità e la squisita rifinitura del verso consolidarono la sua fama tra i johnsoniani, conquistandogli le simpatie del pubblico.

L'attenzione attratta dal poemetto, indusse gli editori che avevano acquistato il manoscritto del romanzo *The Vicar of Wakefield*, scritto nel 1761-2, a pubblicarlo. Apparve così nel 1766, in due volumetti, il capolavoro del Goldsmith, che non ebbe successo immediato o strabiliante, ma progressivo e duraturo.

Tutte le stranezze ed incoerenze dello scrittore, come quella di anteporre la carità senza discriminazione alla necessità di pagare i propri debiti, sembrano essere state giudicate con indulgenza dagli amici e dal pubblico appunto per la sua fondamentale ingenuità e bontà d'animo, caratteristiche che vediamo riflesse in *The Vicar of Wakefield*.

In questo romanzo dallo stile semplice e scorrevole l'autore narra le peripezie di un buon vicario di campagna, Dr. Primrose, una figlia del quale, Olivia, vien sedotta da un avventuriero (tema già sfruttato dal Richardson), e un'altra, Sofia, è rapita da uno sconosciuto mentre la famiglia, per la perdita dell'intero patrimonio dovuta al fallimento di un mercante e ad un incendio che distrugge la casa del vicario, è ridotta in miseria.

Alla fine però tutto s'accomoda: la figlia sedotta risulta regolarmente legata in matrimonio col proprio seduttore, la figlia perduta viene rintracciata e si sposa con un ricco gentiluomo, Mr. Burchell, la fortuna ricostruita ed il focolare riedificato.

L'epopea borghese di *The Vicar of Wakefield* accolta trionfalmente dai critici ed esaltata perfino da uomini come Goethe, è, nella sua finalità, apologetica della rassegnazione e della fede negli ideali morali, un preludio alla produzione moraleggiante di non pochi romanzieri vittoriani.

Negli anni che seguirono la pubblicazione del romanzo, Goldsmith continuò alacremente la sua opera letteraria, componendo fra l'altro due commedie *The Good Natur'd Man* (1767), oggi dimenticata, e *She Stoops to Conquer* (1773), una delle più belle del periodo, improbabile nell'intreccio, derivato in parte dal *Beaux Stratagem* di Farquhar, ma ricca di umorismo e ben caratterizzata nei personaggi.

Da ultimo ricordiamo *The Deserted Village* (1770), poemetto in distici, ispiratogli dalla morte del fratello che richiamò nell'animo sensibile del poeta i lontani ricordi della fanciullezza, passata nel villaggio irlandese di Lissoy, dal Goldsmith trasformato e idealizzato in un'atmosfera d'idillio campestre. E' la sua cosa migliore in versi.

Il Settecento fu anche un secolo ricco di pensatori e di filosofi; e,

tra questi, una fama pari ai suoi meriti acquistò, al tempo delle lotte con le colonie d'America, l'irlandese Edmund Burke (1729-97). Sono famosi i suoi discorsi *On American Taxation* (1774) e *On Conciliation with the Colonies* (1775), nei quali consiglia al Governo una soluzione amichevole delle questioni con le colonie nord-americane, e quelli contro Warren Hastings, in cui critica i sistemi inglesi di colonizzazione in India.

Come scrittore politico la sua fama è affidata all'opera *Reflections on the Revolution in France* (1790), nella quale si combattono i principi della rivoluzione francese. Lungimirante profeta nella questione americana ed efficace patrocinatore di riforme nella questione indiana, il Burke non seppe veder chiaro nè essere obbiettivo nella questione francese. Tuttavia la sua fama si affermò specialmente con quest'opera (seguita da alcune altre sullo stesso argomento), la quale contribuì in parte al cambiamento di rotta della politica inglese che condusse alla dichiarazione di guerra alla Francia ed alle vittorie di Trafalgar e Waterloo; si deve aggiungere poi che il passaggio del Burke al partito « Tory » non rappresentò un mutamento nel carattere dell'uomo rimasto sempre incensurabile e generoso.

Burke, avvocato di primissimo ordine, lasciò anche due opere letterariamente importanti *A Vindication of Natural Society* (1756), nella quale sembra voler dimostrare che tutti i regimi possono degenerare se gl'individui non hanno sufficiente maturità spirituale per adottarli; e *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful* (1756), nella quale si esaltano i valori emotivi e costruttivi del sublime e della bellezza umana.

David Hume (1711-76) si occupò di storia e di filosofia lasciando diverse diecine di opere poderose, tra cui la *History of Great Britain* (1754-1761) e il saggio *An Enquiry concerning Human Understanding* (1758).

Hume, deista in filosofia, è, come storico, anticipatore del sistema d'indagine positivista. Le sue opinioni politiche, quali appaiono dalla chiusa della *History* tendono a una concezione di equilibrio tra i diritti del singolo e quelli dello Stato che rappresenta come il difensore dei diritti della collettività verso il singolo; nel campo dell'economia politica egli anticipa in parte le teorie di Adam Smith.

Adam Smith (1723-90) sociologo ed economista insigne è l'autore del trattato *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776) nel quale attacca il sistema mercantilistico, sostiene che il lavoro è l'unica e vera fonte della ricchezza di una nazione e che esso deve essere compiuto dagli individui a seconda delle loro tendenze e capacità. Secondo lo Smith poi l'attività economica dell'individuo stimo-

lata dal principio liberistico tornerebbe sempre ed automaticamente a vantaggio anche della collettività.

Anche le opere di storia antica fioriscono in questo tempo parallelamente al graduale sviluppo preso dall'archeologia, e uno studio sulle cause della decadenza dell'impero romano ci dà EDWARD GIBBON (1737-1794) con il *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88), la più grande opera storica della letteratura inglese, magnificamente costruita sia nel disegno generale che nei dettagli, accurata e scritta con grande efficacia narrativa e uno stile dignitoso e solenne, ricco di elementi latini. Sollevò molte discussioni per l'atteggiamento poco ortodosso dell'autore nei riguardi del cristianesimo.

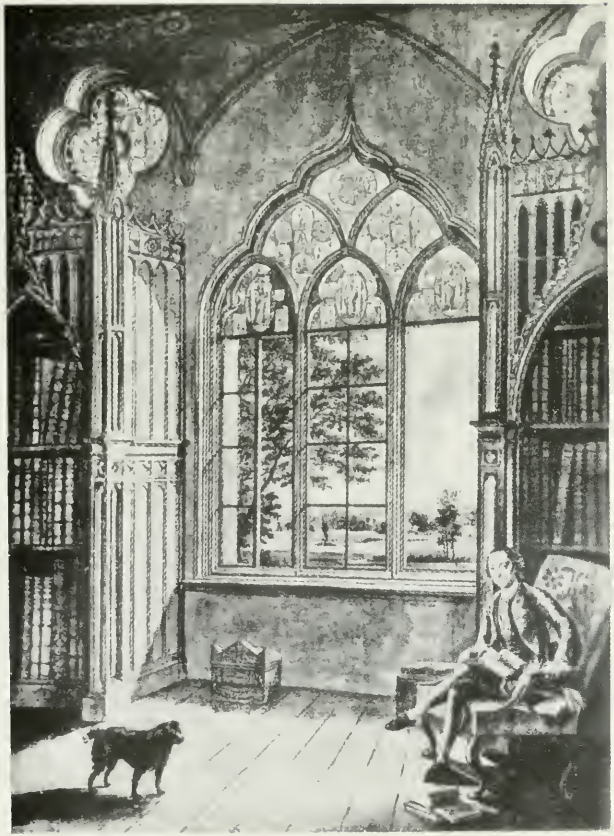
Il teatro dell'ultimo Settecento non è ricco e vario come quello dell'ultimo Seicento; in esso tuttavia si possono scorgere i primi sintomi del rinnovamento romantico e vi è più di un'opera che si salva per la sincerità, l'intelligenza e l'arguzia.

Importanti soprattutto le commedie borghesi di GEORGE COLMAN (1732-94), autore di *Polly Honeycomb* (1760) e di *The Clandestine Marriage* (1766), scritto in collaborazione col Garrick; la già menzionata produzione a tono sentimentale dello Steele e di Goldsmith; e le commedie di RICHARD BRINSLEY SHERIDAN (1751-1816) ch'è il drammaturgo più dotato e popolare del periodo.

Nelle sue commedie ritroviamo il dialogo brillante e le battute di spirito del teatro di Vanbrugh e Congreve, senza però l'immoralità e il cinismo. Dotato di grandi qualità drammatiche, egli non si cura di riprodurre l'ambiente o di approfondire i caratteri, nè ha preoccupazioni etiche; i suoi personaggi vivono della vita artificiale della ribalta, nell'abilità del gioco scenico e verbale, tra un continuo scoppiettio di motti arguti e di frizzi, che ci fa pensare al teatro di Oscar Wilde.

La sua fama si fonda principalmente su tre commedie giovanili *The Rivals* (1775), in cui si burla delle romanticherie sentimentali delle fanciulle (pur essendo in fondo un sentimentale egli stesso); *The School for Scandal* (1777), il suo capolavoro, satira dell'ipocrisia; e *The Critic* (1779), parodia del dramma sentimentale e derisione degli sprezzanti critici letterari del periodo.

Abbandonato il teatro, lo Sheridan diviene una delle figure più importanti del mondo politico del suo tempo; oratore eloquente e forbito, ricordiamo di lui specialmente i discorsi pronunciati in difesa della rivoluzione francese e della libertà di stampa ed ancora la lunga requisitoria contro Warren Hastings.



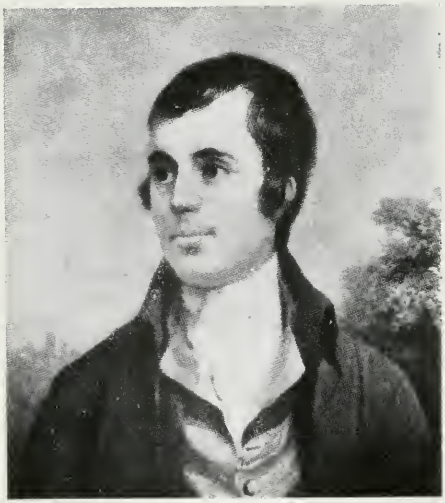
Horace Walpole nella sua biblioteca a Strawberry Hill (da un disegno di J. H. Muntz, 1756).

Salotto inglese settecentesco.

Londra nel Settecento (dettaglio di un'incisione in rame di F. Jukes da W. Moss, 1774).

Laurence Sterne.

Jane Austen.



Robert Burns.

William Blake.

XI

I PREROMANTICI

Nel Settecento, col crescere e l'affermarsi in campo politico della potenza dell'Inghilterra, questa nazione acquista pure, per la prima volta in Europa, un vero primato intellettuale e letterario.

Anche la splendida fioritura del periodo elisabettiano era rimasta fenomeno nazionale, che rientrava — fino a un certo punto, come s'è visto — nel grande movimento rinascimentale d'ispirazione italiana, cosicchè i grandi scrittori inglesi di questo periodo, Shakespeare compreso, erano sconosciuti in Europa, eccezion fatta per Bacone, filosofo che aveva scritto principalmente in latino.

Invece verso la fine del Seicento e nei primi decenni del secolo successivo, le vicende politiche dell'Inghilterra, sia interne (la rivoluzione del 1688) che internazionali (la guerra di successione spagnola), la sua letteratura ricca e originale (soprattutto nel periodo della regina Anna col sorgere del romanzo e del giornalismo), i suoi scienziati (basti ricordare il Newton), le sue istituzioni pubbliche e private, la sua legislazione e la sua economia, fanno che questa nazione diventi oggetto di studio, d'ammirazione e d'imitazione da parte delle menti più progredite e illuminate del continente.

Quando si pensi che scrittori come Voltaire, Montesquieu, Diderot e Rousseau in Francia, Baretti, Alfieri e Foscolo in Italia, Klopstock, Lessing e Herder in Germania — per non ricordare che alcuni tra i più importanti — sono ardenti ammiratori della civiltà, della cultura e delle lettere inglesi e se ne fanno i divulgatori, si comprenderà facilmente come si vada diffondendo in Europa il convincimento che il popolo inglese sia ormai all'avanguardia della civiltà europea.

L'anglomania durerà per tutto il secolo XVIII e quando in mezzo al razionalismo, all'ottimismo e al classicismo imperanti, si manifesteranno i primi sintomi di stanchezza e i primi segni di reazione, che condurranno all'affermarsi del grande rivolgimento romantico agli inizi

del secolo XIX, tali voci nuove si faranno sentire per prime in alcuni scrittori inglesi, che diverranno rapidamente popolari sul continente.

Tra questi scrittori, specialmente poeti, ai quali viene generalmente data la designazione di preromantici, ve ne sono alcuni come Thomson, Gray e Cowper che testimoniano lo spirito di transizione per quel contrasto esistente nelle loro opere tra soggetti, atteggiamenti e cultura di timbro settecentesco e classicheggiante ed ispirazioni, stati d'animo, compromessi stilistici denotanti un notevole risveglio d'indipendenza spirituale; ve ne sono altri, come Macpherson e Chatterton, che hanno già rotto i ponti con i contemporanei e rievocando immagini e canti di eroiche e favolose età passate sembrano anticipare il clima ed il gusto dei maggiori romantici; altri ancora, come Burns e Blake, che potrebbero essere considerati (specie Burns) al di fuori di ogni angustia di tempo e di scuola, tanto marcata è la loro personalità e indipendente la loro ispirazione, ma che vengono solitamente ricondotti a questi gruppi oltre che per esigenze didattiche, per la palese influenza esercitata su molti rappresentanti del grande movimento spirituale che essi precedono.

James Thomson (1700-48), nativo della Scozia meridionale, dotato di fervida immaginazione, osservatore attento e non superficiale, seppe trar profitto del romantico scenario in cui era vissuto nella prima giovinezza, rimettendo in onore il sentimento e la descrizione della natura che diviene, per la prima volta con lui, argomento principale di un'opera poetica. Giovanissimo si recò a Londra, ove pubblicò nel 1726 il poemetto *Winter* che ebbe grande successo, sì da indurlo a continuare con la descrizione delle altre stagioni, riuscita non altrettanto bella e spontanea. Il poema completo *The Seasons* (Le stagioni) apparve nel 1730.

Come nel soggetto aveva abbandonato l'uomo e la vita cittadina per il culto della natura, così nella forma abbandonò il distico eroico per il verso sciolto miltoniano. Tuttavia il metodo e l'attitudine mentale del Thomson non sono lontani dal Pope, allora all'apogeo della sua fortuna letteraria. Le sue descrizioni delle bellezze naturali sono generiche e ordinate come in un catalogo, lo stile, pesante e troppo diffuso, appare — se confrontato con quello dei romantici posteriori — freddo, convenzionale e ampolloso nella sua dizione poetica settecentesca.

L'altra opera importante del Thomson è *The Castle of Indolence* (Il castello dell'accidia, 1748), in due canti, in cui si proponeva di fare una descrizione parodistica della sua vita indolente nel ritiro di Richmond, ma che riuscì invece una delle migliori imitazioni dello Spenser, del quale il Thomson usò la stanza con grande maestria.

Scrisse ancora la famosa lirica *Rule Britannia!*, uno dei canti nazionali inglesi, che si trova nel « mask » *Alfred*, un lungo poema politico

in versi sciolti intitolato *Liberty* (1734-6), e numerose ma insignificanti tragedie.

Successo anche più clamoroso di quello ottenuto dal Thomson con *The Seasons*, ottenne EDWARD YOUNG (1683-1765) quando, già avanzato negli anni, pubblicò tra il 1742 e il 1745 i suoi *Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (Pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità), lungo poema composto di sette sermoni o meditazioni in versi sciolti, ispiratogli da gravi sciagure domestiche, sebbene l'evidente mancanza di sincerità del poeta — che scriveva al lume vacillante di una candela posata su di un teschio umano — non fosse celata a tutti i suoi contemporanei. Non manca però nel poema qualche bel tratto eloquente. Coi suoi *Night Thoughts* lo Young introduce un altro degli elementi caratteristici del romanticismo, la poesia sepolcrale, che troverà un'eco immediata nel poemetto *The Grave* (L'avello, 1743), di ROBERT BLAIR (1699-1746), e la voce più meditata e armoniosa nell'elegia del Gray, alla quale s'ispirò il Foscolo nei *Sepolcri*.

THOMAS GRAY

THOMAS GRAY (1716-71), nato a Cornhill (Londra), è figura particolarmente rappresentativa della fase di transizione tra mondo classico e mondo romantico. Il padre era un uomo d'affari della City e la madre aveva due fratelli insegnanti, uno a Eton e l'altro a Cambridge, cosicchè fu possibile dare al figliolo un'ottima educazione. Il Gray studiò infatti prima al collegio di Eton, dove divenne grande amico di Horace Walpole, e poi all'università di Cambridge, approfondendo non solo lo studio dei classici, della storia e delle lingue moderne (specie il francese), ma anche quello delle scienze naturali e della filosofia.

Lasciata Cambridge, iniziò nel 1739, insieme a Walpole, un viaggio sul continente, visitando la Francia e l'Italia. Essendosi qui bisticciato con l'amico proseguì il viaggio da solo, tornando in Inghilterra nel 1741, poco prima della morte del padre. Si stabilì allora a Cambridge, dove continuò in quieta meditazione i suoi studi, acquistandosi la reputazione d'essere uno degli uomini più dotti del suo tempo.

Ancor giovane egli compose una serie di poesie degne di nota per freschezza ed eleganza di forma, molto legate ancora agli schemi poetici del secolo, ma già tutte soffuse di un alone di sognante perplessità e malinconia. Sono l'*Ode to Spring*, il *Sonnet on the Death of Richard West*, l'*Hymn to Adversity*, l'*Ode on a Distant Prospect of Eton College* e l'*Hymn to Ignorance* (frammentario), apparse nel 1742.

Riconciliatosi con Walpole, scrisse in morte della gatta favorita dell'amico, annegatasi mentre tentava di ghermire i pesci rossi di una vasca, la graziosa *Ode on the Death of a Favourite Cat*, che insieme a *A Long Story* mostra, col suo fine umorismo, un altro lato della complessa personalità del Gray.

Venne poi il suo capolavoro, la bellissima *Elegy Written in a Country Churchyard* (1750), composta di trentadue quartine di decasillabi rimati abab, una delle gemme della letteratura inglese, alla quale l'autore deve la sua fama mondiale e il primo posto tra i lirici inglesi del Settecento. E' stato osservato che il tema ispiratore dell'elegia — la morte livellatrice degli umani — è semplice e tutt'altro che peregrino, ma non è l'originalità del soggetto che conta in una poesia lirica. Se il tema non è nuovo è eterno e il trasformare i luoghi comuni in « things of beauty » è uno dei meriti della grande arte. Sotto lo splendido broccato dello stile e le reminiscenze dotte vibrano dei sentimenti e assumono forma fantastica dei pensieri che trovano eco in ogni cuore umano. Sembra che il Gray abbia lavorato sette anni intorno a quest'ode, e in verità in essa il poeta raggiunse, come altri hanno già posto in rilievo, quella estrema concisione della frase che nulla toglie alla purezza, alla perspicuità e alla musicalità e sembra esser stata il supremo ideale artistico dello scrittore.

The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The plowman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

Now fades the glimmering landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds; (1)

L'elegia e le due odi pindariche *The Progress of Poesy* (1754) e *The Bard* (1757) segnarono la piena affermazione del Gray.

Nella lunga ode *The Bard* il poeta ci trasporta nel mondo degli ultimi bardi gaelici: vi si racconta la leggenda dell'incontro tra un « Welsh singer » (2) ch'è

(1) Il coprifuoco suona a mesti rintocchi il dipartirsi del giorno, — Il mugghiante armento si snoda lentamente sui prati, — L'aratore volge il passo stanco verso casa, — E lascia il mondo alle tenebre e a me.

Ora svanisce dalla vista il paesaggio diafano, — E una pace solenne pervade tutta l'aria, — Tranne là dove il maggiolino va rotando con volo ronzante, — E sonnolenti tintinnii cullano gli ovili lontani.

(2) « Welsh » che in anglosassone significa « straniero » fu l'appellativo dato appunto dagli Anglosassoni invasori agli antichi abitanti delle isole britanniche.

appunto l'ultimo dei bardi ed il re Edoardo I, incontro, che si svolge in un difficile valico delle montagne del Galles durante la conquista di quel paese da parte del battagliero sovrano inglese.

Il bardo, ch'è di razza celtica, osa fermare il re e tutti i suoi guerrieri e predice la futura rovina delle dinastie anglo-sassoni che hanno costretto la sua gente a rifugiarsi in uno stretto lembo dell'isola; rivela i futuri trionfi della casa dei Tudor (la quale come sappiamo ebbe il suo capostipite in un « Welsh gentleman ») e canta le glorie dei poeti che nasceranno in quell'epoca; indi dopo aver parlato e cantato, l'ultimo bardo si tuffa nel fiume sottostante al valico e scompare tra le onde, simbolo di una fiera e nobile stirpe.

Quest'ode leggendaria suscitò molto interesse ed entusiasmo e fu seguita da altre due lunghe poesie *The Fatal Sisters* (1761) e *The Descent of Odin* (1761) i soggetti delle quali erano tolti alle antiche saghe nordiche e gli sviluppi ispirati ai canti anonimi della primitiva epica celtica.

La produzione epico-leggendaria del Gray comparve quasi contemporaneamente alle *Reliques of Ancient English Poetry* del Percy, al quale accenneremo più oltre, e contribuì al graduale spostamento dell'interesse poetico dal mondo classico al mondo medioevale.

I suoi successi poetici, le sue varie monografie, traduzioni e composizioni latine gli valsero nel 1757, alla morte di Colley Cibber, l'offerta del titolo di poeta laureato, offerta ch'egli declinò. Per il resto la sua vita non ebbe avvenimenti notevoli: nel 1768 fu nominato professore di storia moderna a Cambridge. Morì nel suo appartamento privato presso il Penbroke College, lasciando un epistolario voluminoso e interessante, tra i più belli della letteratura inglese.

A lui si accompagna di solito William Collins (1721-59), scrittore poco fecondo e molto disuguale, ch'ebbe una vita breve e funestata verso la fine dalla pazzia.

Ammiratore e amico del Thomson, per la morte del quale scrisse una nobile elegia, risente della artificiosità pedantesca dello stile poetico del tempo. Aveva però un delicato senso della bellezza e a tratti un'intensità lirica eccezionale che, quando riesce a trovare espressione nella semplicità — come in alcune delle sue *Odes* (1746-7), specie delle più brevi — gli consente di creare canti tra i più belli del secolo. Ricordiamo l'*Ode to the Passions*, l'*Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland*, che introduce col mondo delle fate, delle streghe, dei pigmei e dei re medievali, un nuovo elemento romantico, il *Dirge in Cymbeline*, e infine il suo capolavoro l'*Ode to Evening*, tutta pervasa da un'intima e soave tristezza crepuscolare.

Più interessante e forse più ricca di travaglio interiore si presenta la personalità di William Cowper (1731-1800).

Nacque nel Hertfordshire, da un pastore anglicano nipote del Lord Chancellor Cowper e da una nobildonna lontana discendente del re Enrico III.

Fanciullo delicato, sensibile, precocissimo, soffrì immensamente per l'immatura perdita della madre che morì quando egli aveva appena sei anni. La scomparsa della madre, la cui memoria doveva più tardi suggerirgli una delle sue più belle poesie, e la permanenza nel collegio di Westminster, i cui metodi quanto mai rigidi e brutali furono da lui più tardi denunciati nell'invettiva *Tirocinium, or a Review of Schools* (1784), favorirono certamente quella sua tendenza alla malinconia ed all'ansietà che doveva poi tragicamente degenerare in una intermittente e dolorosa insanità mentale.

Compiuti gli studi di avvocato trascorse un certo periodo in casa di uno zio ove s'innamorò, corrisposto, della cugina Theodora; costretto ad abbandonare l'idea del matrimonio per il mancato consenso dei parenti, si accinse alla carriera legale ottenendo un posto alla Camera dei Lords, ma, alla vigilia di un esame statale che doveva abilitarlo all'esercizio della professione prescelta, fu colto da una prima violentissima crisi e tentò di suicidarsi. Fortunatamente, dopo un soggiorno di un anno in una casa di cura, egli s'imbattè nella buona famiglia Unwin che riconobbe il suo genio e lo accolse presso di sè, come ospite a pensione, circondandolo di attenzioni e di cure.

L'eredità del padre gli aveva intanto procurato una discreta agiatezza ed egli, in tal modo, potè concedersi una vita tranquilla nella casa di campagna di Olney ove Mrs. Unwin con i figlioli si era trasferita dopo la morte del marito.

Lì, il Cowper, che fino allora non aveva composto che pochi poemetti, in realtà di scarso valore e ancora molto legati agli schemi classici, riprese i suoi studi preferiti e la sua attività letteraria.

Strinse amicizia col parroco del luogo, certo Mr. Newton, propagandista evangelico e cultore di musica e poesie liturgiche, e sotto l'influenza di questi compose i suoi inni religiosi molti dei quali, ispirati e solenni come il « God moves in a mysterious way » (Dio procede in modo misterioso) e l'« Hark, my soul! it is the Lord! » (Ascolta, mia anima! E' il Signore!), vengono ancor oggi cantati nelle chiese anglicane da migliaia di fedeli che forse ignorano il nome del loro autore.

Ma l'amicizia con il mistico e fanatico Mr. Newton e il clima ascetico dei temi sacri ridestarono nello spirito dell'infelice poeta quella

mania religiosa, che aveva avuto tanta parte nel precedente squilibrio, e neutralizzarono gli sforzi della buona e intelligente signora Unwin dedicatasi completamente al suo ospite adorato e desiderosa di creare intorno a lui un'atmosfera di georgica pace familiare per difenderlo dal triste male in perenne agguato.

Questa ricaduta durata vari anni distolse più tardi il poeta e la stessa sua « cara ombra fedele » dalla vagheggiata unione matrimoniale rendendo tuttavia ancor più profondo e forse materno, da parte della Unwin, l'affetto che ella nutrì per lui sino alla fine.

Seguirono quindi molti anni tranquilli durante i quali il Cowper, alternando le più innocenti occupazioni domestiche e le cure al giardino della sua buona Mary (ch'è la Mary di tutte le sue poesie) alle composizioni poetiche, scrisse i suoi lavori migliori: il poemetto *The Task* (1785) e la ballata *The Diverting History of John Gilpin*, pubblicata nello stesso volume.

Alla morte della Unwin l'oscurità si rifà quasi totale nel suo spirito ma egli ha ancora momenti di lucidità che gli consentono di fissare sulla carta i moti del suo animo tormentato. E' degli ultimi anni della sua vita la bellissima ode *On the Receipt of my Mother's Picture out of Norfolk*, che echeggia l'infinito rimpianto dell'immatura perdita ed è un canto di commovente riconoscenza all'arte ed all'amore materno:

Oh that those lips had language! Life has pass'd
With me but roughly since I heard thee last.
Those lips are thine — thy own sweet smile I see
The same that oft in childhood solaced me;
Voice only fails, else, how distinct they say,
« Grieve not my child, chase all thy fears away! »
The meek intelligence of those dear eyes
(Blest be the art that can immortalize,
The art that baffles time's tyrannical clime
To quench it) here shines on me still the same. (1)

The Task è un poemetto in versi sciolti derivato da una poesia più breve *The Sofa* inclusa poi nel primo come canto introduttivo (2).

---

(1) Oh se quelle labbra avessero parole! La vita è stata — Rude con me da quando ti udii l'ultima volta. — Tue sono queste labbra, proprio tuo è il sorriso che vedo, — Lo stesso che da fanciullo mi confortava; — Solo la voce manca, altrimenti come direbbero distintamente: — Non affliggerti figlio mio, scaccia tutti i tuoi timori! — La mite intelligenza di quei cari occhi — (Benedetta sia l'arte che può immortalare, — L'arte che frustra la pretesa tirannica del tempo — Di estinguerla) qui brilla su di me ancor la stessa.

(2) L'amica Lady Austen aveva proposto al poeta il sofà della propria stanza come soggetto d'un poema.

Si tratta di un'opera difficilmente classificabile che assume volta a volta tono idilliaco e georgico, didattico e filosofico: il poeta ci presenta scene e vignette della vita agreste, si sofferma in dissertazioni sul consorzio umano e sulla pace tra gli uomini, s'indugia beato nella contemplazione del paesaggio e sovente dà sfogo al bisogno lirico del suo animo. Così, talora si ha l'impressione che il Cowper voglia perpetuare, sia pure a suo modo, la tradizione pastorale di Pope, di Thomson e di Crabbe. Talora sembra ch'egli respiri già nell'aria le libere espansioni dei romantici, specie in alcune meditazioni liriche che sembrano anticipare i poeti laghisti.

In certe espressioni e in certi atteggiamenti l'autore di *The Task* ci appare quasi un moderno, specie per quel modo di sentire il contrasto tra città e campagna, contrasto che si acuisce nel suo animo turbato fino a diventare conflitto insanabile così da fargli apparire la città come opera umana ed effimera e la natura come l'eterno regno di Dio.

Tutto il poema è d'altronde un inno alla natura nella quale si era rifugiato come una povera bestia ferita.

The Diverting History of John Gilpin è uno dei più famosi poemetti eroicomici della letteratura inglese.

Il soggetto sembra esser stato fornito al Cowper, anche questa volta da Lady Austen, la quale desiderava distrarre il poeta dalla sua malinconia con un allegro racconto; si narra a questo proposito che, dopo aver riso un'intera notte alla narrazione della gentile amica, il poeta si ponesse al lavoro volgendo in poche ore la fiaba in ballata.

La vicenda del povero Gilpin recatosi con la moglie e la figlia a una festa campestre e rimasto vittima del proprio puledro imbizzarrito è narrata con una vivacità e uno spirito degni della penna di Cervantes e ci mostra un Cowper ricco d'irresistibile « humour ».

Oltre a *The Task* ed a *John Gilpin* occorre ricordare del Cowper l'interessantissimo epistolario e la traduzione dell'*Iliade*.

L'ultimo suo lavoro originale è la commovente poesia *The Castaway*, in cui rappresenta se stesso e il suo triste destino nel marinaio spazzato via dal mare in tempesta dalla tolda della nave, trascinata lontano dalla furia del vento e dei marosi, senza più alcuna possibilità per lui di salvezza o di aiuto.

Scrittore di transizione è anche George Crabbe (1754-1832), che sulle vecchie forme della scuola classica — usa il distico eroico e una dizione poetica ricca di antitesi e di versi epigrammatici — infonde il contenuto nuovo del suo realismo umanitario e del suo pessimismo congenito, avvivato dall'ambiente di miseria del natio Aldborough, piccolo porto sulla squallida costa orientale (Suffolk), in cui visse la laboriosa e travagliata giovinezza.

Gli diede fama il poema *The Village* (1783), forte, dettagliata, cupa descrizione realistica della vita dei contadini, in aperto contrasto con le idilliche rappresentazioni tradizionali della felicità e dell'innocenza dei campi, di cui s'era fatto anche di recente portavoce il Goldsmith nel suo *Deserted Village* (1770) e in Francia il Rousseau.

Le altre opere importanti del Crabbe sono *The Parish Register* (1807), in cui un parroco di campagna scorre il libro parrocchiale meditando sulle nascite, i matrimoni e le morti ivi registrati; *The Borough* (1810), descrizione della vita in una cittadina di provincia, lavoro disuguale e prolisso ma che contiene alcune delle cose sue migliori; i *Tales in Verse* (1812) e *Tales of the Hall* (1818), dove, pur tra pagine felici che dimostrano come lo scrittore conservasse fino all'ultimo la sua vigoria e sincerità poetiche, si va accentuando sempre più la trascuratezza formale, la sovrabbondanza di particolari inutili e una versificazione spesso goffa, piatta e verbosa.

I CANTI OSSIANICI E LA RIELABORAZIONE DELLE BALLATE E LEGGENDE ANTICHE.

Il risveglio dell'interesse poetico per il Medioevo e le antiche età leggendarie, particolarmente ricche di elementi emotivi ed eroici, si concretò nell'opera di alcuni poeti che con una serie di traduzioni più o meno libere e di rifacimenti misero di moda le antiche ballate ed i canti epico-amorosi patrimonio delle varie stirpi che contribuirono alla formazione della nazione inglese.

Tra questi poeti, ai quali arrise il più lieto successo del pubblico se non sempre l'approvazione dei critici, sono degni di nota lo scozzese James Macpherson, l'irlandese Thomas Percy ed il giovane Thomas Chatterton.

James Macpherson (1736-96), maestro elementare in una cittadina della Scozia, pubblicò nel 1760 una serie di poesie col titolo *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language*, alla quale seguirono i poemi epici *Fingal* (1762), in sei libri, e *Temora* (1763), in otto libri. Queste poesie e poemi, scritti in una prosa poetica semplice e numerosa, dal tono ora lirico, ora epico, ora elegiaco, narravano gli amori di cavalieri antichi, i loro duelli, le loro gesta meravigliose e senza introdurre elementi e creature soprannaturali aprivano ai lettori il mondo incantevole di una umanità vergine e generosa ma già afflitta dalle passioni e dalle leggi inesorabili del fato.

Era un vecchio mondo che si risollevava con tutta l'inesprimibile

attrazione delle cose passate, un vecchio mondo ancora pulsante dei sentimenti sublimi che vi avevano vibrato eppure già come disincantato per la coscienza, nel poeta, della caducità delle cose terrene.

Il fascino del leggendario e la malinconia sottile sprigionantesi da questi poemi che il Macpherson dichiarava di avere puramente tradotto dall'antico bardo caledonio Ossian, conquistò immediatamente il pubblico inglese e, in breve, quello di tutta l'Europa (1).

A tale successo di pubblico e di critica, si contrappose ben presto il giudizio di altri critici non meno autorevoli, capeggiati dal dr. Johnson, i quali partendo da considerazioni d'ordine soprattutto filologico, contestarono al Macpherson, l'autenticità delle sue traduzioni, sostenendo ch'esse erano in gran parte opera della sua fantasia.

Quest'opinione troverà più tardi conferma, ma a noi che riguardiamo la controversia in sede estetica e non filologica, basti il poter concludere che il Macpherson aveva del reale talento poetico e che coi suoi canti ossianici esercitò una grande influenza sul gusto romantico che s'andava formando in quegli anni.

Stimolato dal successo del Macpherson, Thomas Percy (1729-1811) diede alle stampe nel 1765 una serie più numerosa di poesie che intitolò *Reliquies of Ancient English Poetry,* trascrizioni e rifacimenti di ballate e di canti più o meno antichi, tratti da varie fonti, che l'autore « desiderava far conoscere al pubblico inglese». Anch'egli rielaborò la materia e aggiunse liberamente di suo (2), usando talora, per non alienarsi le simpatie dei johnsoniani, uno stile ripulito e classicheggiante stranamente in contrasto coi soggetti trattati. Alcune delle ballate del Percy conservano tuttavia notevole freschezza ed hanno contribuito anch'esse all'interpretazione romantica del Medioevo.

Commovente è la figura di Thomas Chatterton (1752-70) cui era consentito bazzicare nei più oscuri angoli della bella cattedrale di St. Mary Radcliffe di Bristol, nella quale suo padre cantava e insegnava scrittura. Un giorno il ragazzo scoprì nella vecchia cassapanca della sagrestia un bel mucchio di antichi documenti letterari.

Il suo cuore di adolescente e la sua sognante fantasia furono accesi da tutte quelle carte ingiallite dal tempo e così piene di meravigliosi racconti. Pazientemente cominciò a copiare i vecchi manoscritti, forse per il solo gusto di riprodurre quell'antica scrittura e d'imparare tutte

---

(1) L'Ossian del Macpherson fu tradotto in Italia dall'abate Cesarotti ed ebbe un enorme successo.

(2) Il Percy stesso scriveva nella prefazione alle sue *Reliques* di avere aggiunto alla serie delle antiche ballate alcune sue composizioni « to atone for the rudeness of the more obsolete poems » (per far perdonare la rudezza dei canti più antichi).

quelle narrazioni, ma poi si accorse di poter scrivere versi traendo l'ispirazione proprio da quei vecchi documenti e da tutti i sogni ch'essi gli avevano suggerito. Scrisse con entusiasmo nella lingua e nello stile che gli erano ormai diventati familiari, trascrisse con pazienza e con straordinaria perizia le sue ballate in vecchi fogli sgualciti e, anche lui stimolato dal successo del Macpherson cominciò ad esibire i suoi documenti che dichiarava estrarre dagli archivi della vecchia chiesa e che attribuiva a un immaginario personaggio del quattrocento, certo Thomas Rowley, prete e poeta della città di Bristol.

La suggestione dei documenti, perfetti nella loro mistificazione esteriore, il fascino dei poemi che vi erano trascritti, freschi d'ispirazione e di stile, la propaganda stessa che si andò creando intorno ad essi, resero presto noto il nome del sedicente scopritore il quale, incoraggiato dal diplomatico e letterato Sir Horace Walpole, si recò a Londra in cerca di fortuna. Ma a Londra, dove un diffuso periodico aveva già presentato un « poem by Rowley : *Elinourc and Juga* », il povero Chatterton ebbe a lottare con i disagi e con la fame, nè bastò il successo ottenuto con la rappresentazione della sua opera burlesca *The Revenge* a salvarlo da una terribile crisi di avvilimento : deluso, per il mancato immediato riconoscimento e troppo orgoglioso, forse, per cercare aiuti e protettori, egli si tolse la vita, avendo appena compiuto il diciottesimo anno di età.

A parte il loro valore artistico, spesso notevole, sarà bene ricordare che tutte queste geniali contraffazioni ebbero una grande importanza nella formazione spirituale di molti romantici; e per non citare che alcuni esempi basterà tener presente l'influenza che il Percy esercitò sullo Scott e il Chatterton sul Keats, specie sul Keats dell'*Isabella*.

Accanto ai cosiddetti « mistificatori » converrà anche noverare Horace Walpole (1717-1797) e l'esotista William Beckford (1759-1844).

Il primo col suo *Castle of Otranto* (1764) (dal sottotitolo « romanzo gotico ») è l'iniziatore del racconto storico a forti tinte che si diversifica dal più umano e passionale romanzo storico dello Scott, e apre la via ai famosi « tales of terror » (o romanzi neri), antichi progenitori dei moderni romanzi polizieschi. La fama del Walpole si fonda tuttavia sul suo epistolario, uno dei più ricchi e dei più vari della letteratura inglese.

Il secondo, orientalista e fantasioso cultore di letterature esotiche, è l'autore di studi sull'antica civiltà degli Incas. La sua opera più nota è *Vathek* (1784) racconto filosofico che ha per sfondo l'oriente e sul quale galopperà la fantasia di Byron fanciullo.

Particolarmente caro al cuore degli inglesi, specie degli scozzesi, è Robert Burns (1759-96) le cui liriche fresche e ispirate vengono a rallegrare l'Inghilterra dopo più di un secolo di letteratura in parte fredda e convenzionale.

Figlio di poveri agricoltori, Burns nacque ad Alloway, vicino a Ayr, nella Scozia. A sei anni fu inviato alla piccola scuola del villaggio ove acquistò fra l'altro cognizioni di latino e di francese; le crescenti necessità della famiglia interruppero, assai presto, i suoi studi e a tredici anni egli divenne il maggior appoggio del padre, dedicandosi con trasporto a tutti i lavori della fattoria: dall'amministrazione, che richiedeva ogni sforzo per arginare le passività della piccola azienda, ai più rudi lavori dei campi.

Povertà e disagi non gl'impedivano tuttavia di cantare e, ben presto, di comporre canzoni, mentre il suo aratro solcava faticosamente la terra. E siccome, nel villaggio di Alloway, era costume lavorare in coppia per i campi e il sedicenne Robert aveva nella piccola Nelly Kirkpatrick una compagna di fatiche veramente adorabile, nacquero per lei i suoi primi canti d'amore deliziosamente freschi e appassionati. Ricordiamo il breve canto *Once I loved a Bonnie Lass* (Una volta amavo una bella fanciulla) presto seguito da tutta una serie di « songs » di « ballads » e di « poems » lunghi e brevi tra i quali, particolarmente felici *The Cotter's Saturday Night* (La notte di sabato del villano). *The Twa Dogs* (I due cani), *To a Mountain Daisy* (A una margheritina di montagna), *To a Mouse* (A un topo), *The Jolly Beggars* (Gli allegri mendicanti).

Erano quelli gli anni più duri del poeta, ma fors'anche i più spensierati e sereni. Nel 1784 morì il padre e la tempesta si abbattè sulla povera famiglia. Robert ch'era il più anziano dei sette fratelli intraprese coraggiosamente la riedificazione della casa dopo che « i cani d'inferno che braccano nelle corti di giustizia » ebbero portato via tutto quello che avevano potuto togliere e con l'aiuto del buon fratello Gilbert raggranellò una piccola somma con la quale potè acquistare un'altra piccola fattoria a Mossgiel.

Ma, a Mossgiel, le cose non andarono meglio, tanto che Robert aveva deciso di emigrare in Giamaica in cerca di fortuna, allorchè l'improvvisa pubblicazione delle sue poesie che egli aveva offerto a un libraio-editore di Kilmarnock, appunto per procurarsi il denaro per il viaggio, gli apportò i primi guadagni. E, insieme ai primi guadagni,

un'immediata celebrità, poichè i *Poems, chiefly in the Scottish Dialect* (1786) ebbero subito un'accoglienza trionfale in tutto il Regno Unito.

Trasportato dal successo a Edinburgo vi soggiornò qualche tempo accolto dalla migliore società e ricercato da librai ed editori di riviste. Fu questo un soggiorno infelice, forse, per la sua evoluzione spirituale e non tanto per quelle poche liriche scritte colà, sulla falsariga dei poeti cittadini ed eruditi — chè il suo genio doveva poi continuare la sua strada incontaminato negli anni successivi — quanto perchè l'avere intravisto il lusso e la comodità gli mise nelle vene un senso d'irrequietezza, di ribellione al proprio stato che, tante volte lo obbliga a « metter da canto la lira e a prendere in mano la vanga ».

Certo, dopo quel soggiorno a Edimburgo, la già contratta abitudine al bere assunse più forti proporzioni, mentre sembrò incoraggiata la tendenza a una vita sregolata e non priva di eccessi.

Al suo ritorno a Mossgiel, dopo il trionfale inverno di Edimburgo, sposò la buona e fedele Jean Armour, il cui amore valse certo a rallentare la corsa lungo la rovinosa china, ma non a fermarla; gli anni che trascorsero dal matrimonio (1788) alla morte (1796) furono infatti un'alternativa continua di faticose giornate (1) e di lunghi bivacchi nei boschi e nelle taverne in compagnia dei vagabondi, dei suonatori girovaghi e delle « piccole bimbe perdute » di tutta la regione.

Ricchi e fecondi furono d'altra parte questi ultimi anni durante i quali egli compose il burlesco *Tam O'Shanter* (1790), le deliziose canzoni « My love's like a red, red rose » (Il mio amore è come una rosa rossa, rossa), *To Jean,* l'inno patriottico « Scots wha hae! » e le numerosissime canzoni e ballate oggi contenute nelle varie edizioni complete dei suoi « poems ».

L'opera di Robert Burns eccelle per spontaneità e freschezza. La poesia gli sorge istintiva dal cuore e poichè il suo cuore è pieno di comprensione, di entusiasmo e di amore per tutto quello che lo circonda egli sa vibrare all'unisono con le creature e con le cose.

Tutta la gamma dei sentimenti d'amore traluce nei suoi deliziosi « love songs » e una commozione sincera c'invade sia ch'egli racconti le sue pene d'amore agli uccelli ed ai fiori (atteggiamenti che, in mano a un àrcade senza purezza e senza fuoco interiore, susciterebbero noia e disgusto), sia che intessa le lodi della sua fanciulla o che inneggi

(1) Al Burns, cui i proventi letterari insieme al reddito della fattoria non bastavano a sostenere la famiglia, era stato procurato il posto di ispettore daziario.

al suo amore che paragona a una rosa rossa di giugno, o che, infine, constati con accorato, ineffabile candore:

Had we never lov'd sae kindly
Had we never lov'd sae blindly
Never met or never parted
We had ne'er been broken-hearted (1).

Per gli accattoni e i vagabondi, per le sgualdrine, per gli ubriaconi, il poeta sa trovare accenti particolari di umanità e di comprensione: egli partecipa alle loro sofferenze, sente la loro tragica miseria e ne rende mirabilmente il disperato grido di ribellione pur tra i canti e i fumi del vino. Ecco la prima strofa dei *Jolly Beggars*:

When lyart leaves bestrew the yird,
Or, wavering like the baukie-bird,
Bedim cauld Boreas' blast;
When hailstanes drive wi' bitter skyte,
And infant frosts begin to bite,
In hoary cranreuch drest;
Ae night at e' en a merry core
O' raudie, gangrel bodies,
In Poosie Nansie's held the splore,
To drink their orra duddles:
Wi' quaffing and laughing,
They ranted and they sang;
Wi' jumping an' thumping
The very girdle rang. (2)

Pochi anni prima della fine, le simpatie di questo appassionato cantore della libertà per i rivoluzionari di Francia, vengono turbate dal pericolo di una prospettata invasione gallica; egli raggiunge allora i Dumfriers Volunteers e, durante una galoppata nelle lande sotto la pioggia e i lampi, compone l'infiammato inno patriottico « Scots wha hae! » canto davvero meraviglioso per impeto e passione, per il quale

(1) Non ci fossimo mai amati così teneramente — Non ci fossimo mai amati così ciecamente — Mai incontrati o mai separati — Non saremmo mai stati disperati.

(2) Quando le secche foglie coprono il suolo, — O svolazzando come pipistrelli, — Velano il soffio del freddo Borea; — Quando la grandine picchia con violenza — E il primo gelo comincia a mordere, — Ammantato di candida brina; — Una sera un'allegra comitiva — Di alcuni accattoni vagabondi — Tenne un festino da Poosie Nansie, — Per bersi gli stracci-extra: — Bevendo e ridendo — Essi declamavano e cantavano — Con salti e scappellotti — Così da far risuonare perfino la padella.

ci è caro ripetere il commento di Carlyle « it's a song which should be sung with the throat of the whirlwind » (è un canto che dovrebbe esser cantato con la voce del vento turbinoso).

C'è qualche cosa di drammatico e di affascinante nella figura di quest'uomo che con i suoi versi sa strappare lagrime e sorrisi, che sembra nato solo per la gioia di vivere e di cantare e che, invece, si dà ad ogni sorta di eccessi quasi aspettando la propria fine per il timore di perdere il suo mondo di contadino povero e felice per un altro mondo, forse meno bello del suo, forse irraggiungibile, che ha turbato la sua miseria e la sua pace ed ha acceso in lui la ribellione, stregandolo con i propri artifizî e con le proprie chimere.

Ed egli ritorna, dopo aver conosciuto le belle e crudeli dame di Edimburgo, al mondo della sua giovinezza, quel mondo umile e ricchissimo, fiorito di « mountain-daisies » e di « bonnie lasses », che non è, come s'è visto, un mondo di fragili sogni che si dileguano al contatto della realtà, ma la realtà stessa vista da uno spirito sano ed entusiasta, che sa comprendere e giustificare e che cerca di cogliere gli aspetti più belli della vita.

Per questo i suoi versi, anche nel dolore, suonano generalmente risanatori e puri e, solo a tratti (specie nelle sue ultime cose), sembra che la gioia si veli di crescente malinconia, quasi egli abbia sentore del graduale disfacimento della propria vita.

In realtà, alla luce di una tale indagine, le debolezze umane di Burns, che alcuni critici cercano di coprire pietosamente perchè la sua gloria non venga offuscata, appaiono in gran parte legate alla sua stessa grandezza, al suo dramma intimo, ch'è forse il dramma della giovinezza che non riesce a trasformarsi in saggezza.

WILLIAM BLAKE

Ben diverso temperamento è quello di William Blake (1757-1827) spirito acceso, mistico, estremamente fantasioso.

Blake nacque a Londra da un modesto mercante che ebbe presto coscienza della forte inclinazione artistica del figliolo e gli lasciò seguire gli studi e le attività per le quali egli si mostrava maggiormente inclinato.

Queste attività, oltre alla composizione d'ispirate poesie, si concretarono in gioventù nello studio del disegno e dell'incisione e nella perizia di quadri e d'opere d'arte cui egli fu presto chiamato prima ancora di licenziarsi dalla scuola nella quale si era iscritto, la Royal Academy di Londra. Compiuto un periodo di tirocinio presso una bot-

tega d'arte aprì egli stesso in società con un amico una bottega di libraio-editore ed incisore dopo aver fatto nel 1782 un mtrimonio d'amore con la giovane Caterina Boucher, figliola di un giardiniere.

E dal 1784, data d'apertura della sua bottega (della quale rimase presto unico proprietario e gestore), fino alla fine, il Blake trascorse i propri anni tra libri e pennelli, alternando le incisioni e i disegni alla composizione dei poemi che egli stesso illustrava e pubblicava, godendo di una stima sempre crescente, in verità più come pittore che come poeta.

La sua prima serie di poesie *Poetical Sketches* (1783) contiene molte cose acerbe, ma riflette già in embrione le doti di sconcertante originalità del giovane autore.

Agli *Sketches* seguono i *Songs of Innocence* (1789) che s'ispirano per cadenze ed atteggiamenti agli Elisabettiani, ma che confermano la spiccata personalità del poeta; in questi canti prevale il tema dell'amore divino presente in tutte le cose create ed egualmente intenso in tutti i moti dell'animo, dalla gioia al dolore. Nella loro tenerezza ingenua e visionaria, nella loro semplicità penetrante, nel loro candido ardore di pietà o di gioia, queste brevi poesie, espresse con le cadenze e il linguaggio proprio dell'infanzia, hanno un loro fascino unico e un posto a parte nella produzione del poeta.

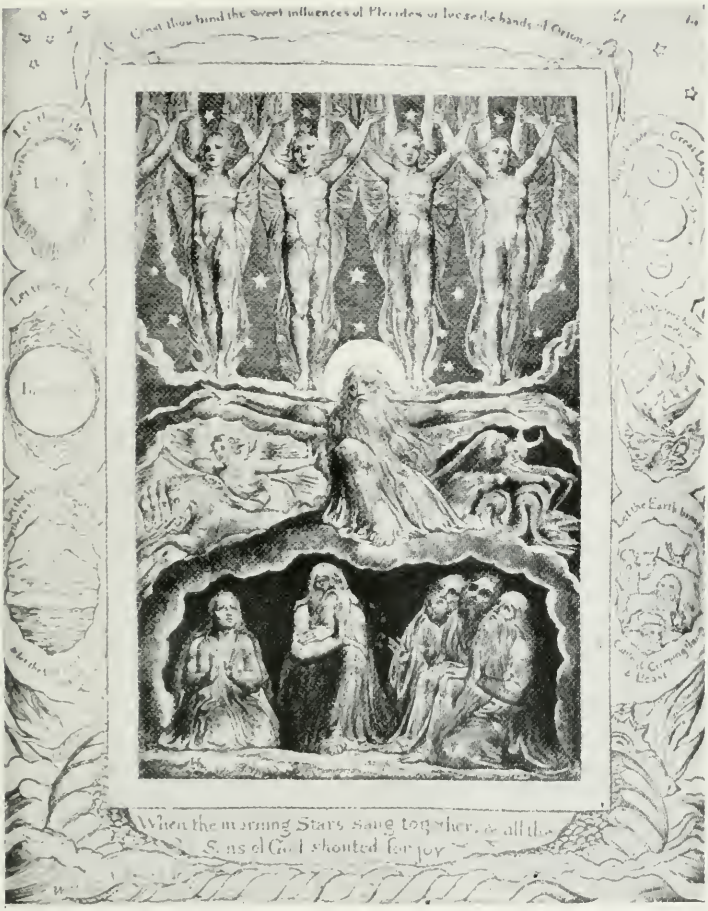
Nello stesso anno, appare *The Book of Thel* che narra dei dialoghi della vergine Thel coi gigli, con i vermi e le nuvole e che mostra, per primo, il carattere spiccatamente esoterico della sua poesia (l'opera vuol dimostrare che la morte è solo una nuova nascita).

Indi, a pochi anni di distanza fra loro, vengono alla luce le sue opere maggiori: *Marriage of Heaven and Hell* (Matrimonio del Paradiso con l'Inferno, 1790) la principale opera in prosa, nella quale il Blake prende posizione nel campo filosofico e sociale con la negazione della realtà della materia, della punizione eterna e del principio di autorità.

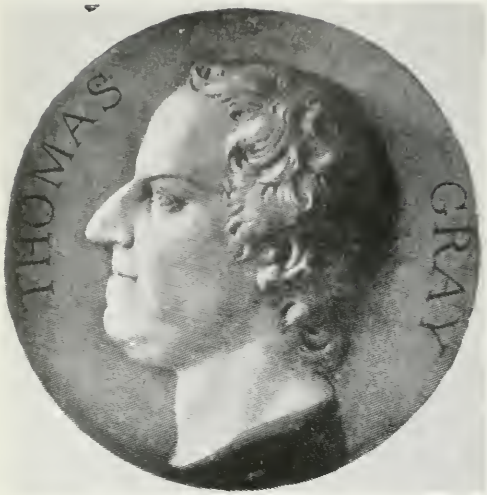
E' in quest'opera che viene sviluppata dal Blake quella che sarà chiamata la sua teoria della « sacra insurrezione », teoria che portata alle estreme conseguenze sembra condurre il poeta al concetto che il bene, così come gli uomini lo concepiscono e lo praticano è debolezza, il male energia, e che la perfezione del mondo può essere raggiunta dalla fusione del bene col male, d'onde l'allegorico sposalizio tra Cielo ed Inferno in nome del principio d'amore e di libertà.

The French Revolution (1791), *America* (1793), e le *Visions of the Daughters of Albion* (Visioni delle figlie d'Albione, 1793) ribadiscono i principi di rivolta contro l'autorità.

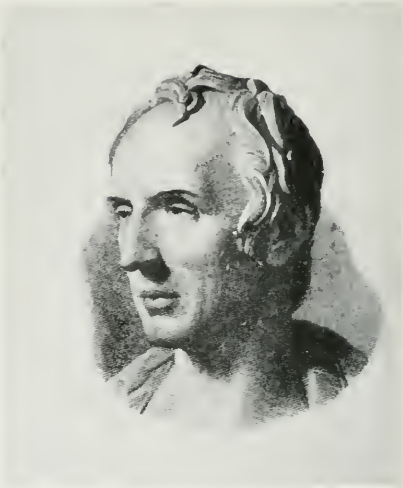
In contrasto con i *Songs of Innocence* stanno i *Songs of Experience* (1794) che esprimono la tristezza del soggiorno sulla terra oppressa



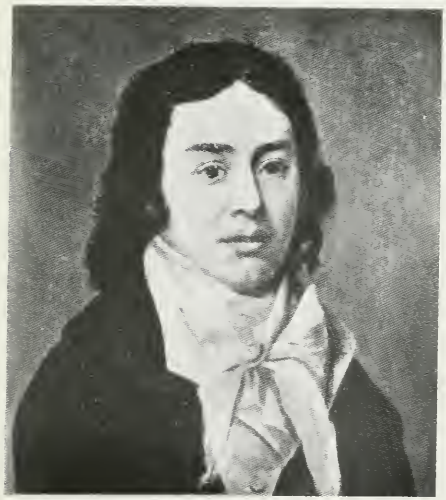
Pagina dalle *Inventions to the Book of Job* di William Blake (incisione in rame del poeta).



Thomas Gray.



William Wordsworth.



Samuel Taylor Coleridge.

Charles Lamb.

dal male, il quale forse sta a rappresentare (l'oscuro simbolismo del Blake giustifica a volte ogni riserva) la tirannia sullo spirito umano e la miseria che da essa deriva agli uomini.

The Book of Urizen (1794), *The Book of Ahania*, *The Book of Los* (1795), *The Four Zoas* (1797) ci trasportano in pieno nell'allucinato mondo del Blake il quale crea in questi poemi un'epica spirituale in contrapposizione a quella del Milton. Secondo il Blake, infatti, non è Lucifero, angelo ribelle ad esser cacciato dal Paradiso ma Urizen, creatore delle soffocanti leggi morali, cui viene dato incarico di vigilare sul mondo degli eredi di Adamo ed Eva. Per contro, Orc, splendido angelo armato di spada (tanto più splendido al confronto di Urizen « vecchio triste gigante ») e simbolo della ribellione è sempre al servizio del Padre Celeste: affranca gli uomini dalle catene e suona le compane delle folle in rivolta (si è voluto anche vedere in Orc un simbolo della Rivoluzione francese).

Specie su questi ultimi poemi si è molto scritto e discusso da quando il Blake è stato tratto dall'ombra in cui lo avevano lasciato i suoi contemporanei: si sono avute le più contrastanti opinioni, i più divergenti giudizi, fino alla sbrigativa e comoda qualifica di pazzo per il poeta che nelle sue cose più chiare e accessibili appare in verità così grande da farci rimpiangere la sua presunta pazzia.

Certo non è facile penetrare nel senso più profondo delle fantasie poetiche del Blake, suggestive nella loro audacissima natura allegorica, ma spesso astruse ed oscure.

A proposito della concezione espressa nel ciclo di poemi di Urizen e di Orc si potrebbe in verità obbiettare che, forse, l'idea dalla quale partiva il poeta era semplice e che i concetti si complicavano solo per quella ricchezza d'immaginazione la quale si concretava in simboli sempre più fantastici ed immateriali.

Dal 1796 in poi il Blake dedicò gran parte delle proprie energie ad illustrare alcuni grandi capolavori letterari come i *Night Thoughts* di Young, *The Grave* di Blair, i *Poems* del Gray, il *Book of Job*, la *Divina Commedia*, ecc.; queste sue illustrazioni raggiunsero presto la celebrità poichè la sua grande abilità di colorista e di disegnatore gli consentiva di rendere con eguale emozione il terrifico ed il sublime.

Illustrati ed editi da lui stesso, al pari di tutti gli altri, furono poi gli ultimi suoi poemi *Milton* (1803-8), nel quale il poeta immagina che l'autore del *Paradise Lost* s'incarni temporaneamente in lui e che lui, Blake, predichi il verbo di Cristo del sacrificio e del perdono, e *Jerusalem* (1804-20), il più stravagante ed oscuro di tutti i suoi lavori.

Difficile sarebbe in verità formulare un giudizio sommario sul Blake. L'opinione più corrente ed accettabile è ch'egli sia stato uno spirito

indubbiamente dotato di una capacità di speculazione così forte da porlo sovente ai confini tra l'iniziazione e la follia, ma che la sua ispirazione ascetica non sia sempre riuscita a trovare mezzi di espressione adeguati, spesso soffrendo altresì di reminiscenze bibliche, ossianiche, letterarie (proprio quelle reminiscenze ch'egli voleva « burnt in the inspiration ») e persino di strane ed ingenue figurazioni di corrente occultismo.

A parte tuttavia le opere più allegoriche ed astruse il Blake ha composizioni e passi veramente singolari per originalità e freschezza:

The sun descending in the west,
  The evening star does shine;
The birds are silent in their nest,
  And I must seek for mine.
The moon, like a flower
In heaven's high bower,
With silent delight
Sits and smiles on the night.

Farewell, green fields and happy groves,
  Where flocks have took delight;
Where lambs have nibbled, silent moves
  The feet of angels bright;
Unseen they pour blessing,
And joy without ceasing.
On each bud and blossom,
And each sleeping bosom.

They look in every thoughtless nest,
  Where birds are cover'd warm;
They visit caves of every beast
  To keep them all from harm;
If they see any weeping
That should have been sleeping,
They pour sleep on their head
And sit down by their bed (1).
(*Night*, vv. 1-24).

(1) Il sole tramonta a occidente, — La stella della sera brilla, — Gli uccelli stan zitti nei loro nidi — Ed io devo cercare il mio. — La luna come un fiore — Nell'alta pergola del cielo — Con silente gioia — Sta e sorride alla notte.

Addio verdi prati e felici boschetti, — Dove gli armenti stettero contenti; — Dove hanno brucato gli agnelli, si muovono silenziosi — I piedi di angeli splendenti; — Non veduti riversano benedizioni — E gioia senza fine, — In ogni gemma e fiore — E in ogni cuore dormente.

Guardano in ogni nido ignaro — Dove gli uccelli stanno coperti al caldo; — Visitano la tana di ogni bestia — Per proteggerle tutte dai malanni; — E se ne vedono alcuna piangente — Che dovrebbe essere addormentata — Versano sonno sul suo capo — E siedono accanto al suo giaciglio.

Acceso, mistico e visionario il Blake è uno di più tipici esempi di artista romantico che anela alla libertà e si ribella ad ogni legge che non sia la legge istintiva del proprio spirito.

Valorizzato dai giudizî di vari poeti e critici dell'Ottocento e del Swinburne ch'ebbe per lui espressioni di lode incondizionata, il Blake. per il suo estremo uso del simbolo, può anche essere considerato uno dei maggiori precursori dei tardi romantici francesi: parnassiani e simbolisti.

XII

IL ROMANTICISMO

Ed ecco, alla fine del secolo, sorgere i grandi astri del firmamento romantico.

Fenomeni intellettuali, quali la saturazione dei soggetti classicheggianti e dei princìpi illuministici, fenomeni sociali come la diffusione della cultura e della critica che, risvegliata appunto dall'illuminismo finisce col rivolgersi contro molti suoi postulati, fenomeni politici come la lotta contro la tirannide che culmina nell'epopèa rivoluzionaria di Francia, maturano rapidamente negli spiriti il già risorto senso d'individualismo.

E questo individualismo ch'è alla base della sensibilità romantica sembra trovare la propria giustificazione e trarre forza dal suo identificarsi con l'ideale che conferisce nobiltà e purezza all'anima romantica.

Così Wordsworth e Coleridge, anche lontani dalle file rivoluzionarie dopo gli orrori degli anni giacobini, formeranno le basi e i presupposti di tutta la loro arte nel clima di quella rivolta spirituale che veniva alimentata dagli avvenimenti storici; così Lord Byron attenuerà l'impeto della propria esaltazione egocentrica e l'amarezza per la sua solitudine interiore con una sincera solidarietà verso gli oppressi e sacrificherà la vita per la libertà della Grecia; così P. B. Shelley farà vibrare possente nelle sue opere lo spirito di libertà e l'anelito ad un mondo superiore.

Alle origini il Romanticismo non rivela un preciso centro di formazione così come lo rivelò l'Umanesimo. Padre dei romantici è da molti considerato il Rousseau, sia come autore della *Nouvelle Héloïse* (1761), sia come filosofo, perchè nel suo *Contrat social* (1762) difende i diritti dell'individuo e ridà valore alle facoltà immaginative.

D'altra parte mentre la Francia produce il suo primo genio romantico a metà del secolo, e vedrà apparire i suoi maggiori (Chateau-

briand, Lamartine, De Musset, Hugo) solo nei primi anni del secolo seguente, la Germania offre nelle due ultime decadi del secolo che si chiude lo spettacolo di una nutrita schiera d'avanguardia romantica, la quale, sotto lo stendardo dello « Sturm und Drang », lotta vittoriosamente per l'affermazione dei nuovi ideali.

E, mentre nella terra di Goethe (il quale avrà già dato abbastanza autorità al movimenti romantico prima del proprio « innamoramento classico »), si nota un'affermazione quanto mai rapida della nuova sensibilità e uno sviluppo armonioso e totale delle personalità ch'essa genera, in Italia, ove la tradizione classica è più genuina e profonda, sorgono in un primo tempo Alfieri e Foscolo difensori di un patrimonio spirituale non altrettanto facilmente alienabile e, ad un tempo, profeti dell'era nuova, e, solo più tardi, allorchè molti romantici s'identificheranno coi patrioti si avrà un teatro nazionale sul tipo di quello dello Schiller; teatro in cui saranno dimenticate le unità usate dall'Alfieri e le immagini mitologiche del Foscolo e in cui si ricorrerà, come nei *Räuber*, nel *Wallenstein* e nella produzione dei romantici di Spagna e di Polonia, a soggetti e ad episodi più adatti alle nuove finalità dei poeti e più vicini all'anima del pubblico.

Che il romanticismo inglese abbia un'origine propria e indipendente dal romanticismo delle altre nazioni europee, sembra fuori discussione: basta considerare le date di composizione di molte opere dei poeti che abbiamo presentanto come preromantici, basta tener presente che le stesse cause e gli stessi elementi che determinano l'avvento romantico in Germania ed in Francia esistono anche in Inghilterra, e che gli elementi e i motivi della rivoluzione romantica, sono già presenti nelle opere di Percy, di Chatterton, di Macpherson, ecc., e si esprimono attraverso leggende locali o nazionali e non straniere.

Se, da una parte, molti dei romantici tedeschi più significativi precedono i grandi romantici inglesi sui quali la loro influenza è palese (1) (così l'influenza dello Schiller e dei filosofi usciti dal movimento romantico — Schelling, Kant — sul Coleridge), dall'altra sarà bene ricordare come i preromantici tedeschi e gli stessi epigoni dello « Sturm und Drang » guardino allo Shakespeare come al loro più elevato modello (2) e che il reciproco scambio di materiale romantico nei primi decenni dell'Ottocento sia tanto intenso che sarebbe difficile stabilire quale dei due paesi risulti alla fine debitore dell'altro.

La Francia, come s'è visto, offre con la propria rivoluzione un pro-

---

(1) A malgrado del tono differente dei due romanticismi: nazionalistico e filosofico il tedesco, immaginoso e trascendente l'inglese.

(2) Traduzioni dello Shakespeare fatte dal Wieland e Schlegel.

fondo stimolo alla formazione spirituale dei romantici inglesi; a loro volta i romantici francesi, specie De Musset e M.me di Staël, subiranno l'influenza del cantore del *Childe Harold* e del poeta dell'*Adonais*.

Concludendo, il romanticismo inglese (1) anche se non ha origini completamente autoctone scaturisce dalla parte più intima ed originale dell'anima anglo-sassone e da essa prendere forza e calore. Una vivissima aspirazione alla libertà e all'elevazione umana e una sognante immaginazione animano principalmente il mondo romantico della moderna Inghilterra.

SIR WALTER SCOTT E IL ROMANZO STORICO

La vasta produzione in poesia e in prosa di Sir Walter Scott sembra particolarmente adatta ad un primo suggestivo contatto col mondo romantico.

Sulle orme dei preromantici, specie del Percy, lo Scott si volge al passato leggendario e lo anima ed illumina con la forza della sua straordinaria fantasia.

Burns aveva fatto vibrare di commozione il cuore della Scozia e di tutto il Regno Unito: Gray, Cowper, Percy, Marpherson, Chatterton avevano riacceso l'amore per gli aspetti romantici della vita; Scott trasportò gli spiriti nel mondo meraviglioso del passato, allargando il dominio del reale e del concreto fino ai limiti del sogno e della fantasticheria ad occhi aperti.

Walter Scott (1771-1832) nacque a Edimburgo. Il padre discendente di nobile famiglia era un onesto e valoroso avvocato; la madre anch'essa di origini aristocratiche era una donna di carattere e di non comune intelligenza.

A tre anni il piccolo Walter, ch'era un po' gracile di costituzione, fu inviato in campagna a Sandy Knowe, amena località bagnata dal fiume Tweed ove sorgeva la dimora patrizia degli avi e lì rimase ospite per quasi cinque anni.

Fu proprio a Sandy Knowe, nel cuore della vecchia Scozia, che lo

(1) Abbiamo visto quale largo significato diano gl'Inglesi alla parola romantico. Tenendo presente questo significato non dovremo meravigliarci se storici e letterati britannici usano l'appellativo « romantico » a designare molti tra i loro genî più grandi quali Spenser, Shakespeare, Milton, ecc., e se nei testi di letteratura inglesi si parla del periodo da noi definito con la parola « romanticismo » come di *Reviral of Romanticism* (Rinascita del romanticismo).

Scott sentì per la prima volta dalla nonna i canti e le leggende della sua terra e gli nacque quel profondo amore per essa che diverrà fonte ispirativa di tanta parte del suo mondo fantastico. A otto anni, tornato a Edimburgo, iniziò gli studi e poi le prime avide letture dei romanzi cavallereschi, del *Castle of Otranto*, delle *Reliques* del Percy, dello Spenser, dell'Ariosto e del Boiardo (1). Laureatosi in legge, prese a esercitare nello studio paterno la professione legale, con discreto successo ma senza entusiasmo, chè il suo spirito era rivolto agli studi letterari.

La sua prima pubblicazione (anonima, come del resto continuerà a fare più tardi per romanzi fino al 1827) fu la versione dal tedesco di due ballate del Bürger (1796), cui fece seguito la traduzione del *Goetz von Berlichingen* (1799) del Goethe. Andava intanto raccogliendo con paziente e amorosa cura le leggende e i canti scozzesi *Minstrelsy of the Scottish Border*, che apparvero in due volumi nel 1802, seguiti l'anno dopo da un terzo.

Il successo di questa raccolta lo indusse ad abbandonare le traduzioni poetiche e a tentare composizioni originali servendosi del materiale poetico scozzese. Vennero così alla luce *The Lay of the Last Minstrel* (Il canto dell'ultimo menestrello, 1805), *Marmion* (1808), *The Lady of the Lake* (1810), *Rokeby* (1813) ed altri poemi, che divennero subito popolari. La poesia dello Scott, piena di colore e d'impeto lirico, difetta delle qualità migliori, nè vi troviamo espresse le emozioni più profonde; tuttavia essa vale più di quanto non pensassero e pensino molti critici e forse lo stesso autore che, riconoscendo la superiorità del Byron, l'abbandonò del tutto per la prosa.

Dopo il successo, anche finanziario, di *The Lady of the Lake*, lo Scott decise di lasciare la professione di avvocato e di dedicarsi completamente alla letteratura. Ben presto potè acquistare con proventi delle sue opere la proprietà di Abbotsford, dove fece erigere un sontuoso castello e vi si stabilì con tutta la munificenza di un antico gentiluomo scozzese. Nel 1820 fu nominato baronetto, titolo che sembrò allietarlo e inorgoglirlo anche più dei successi letterari.

Lo Scott si era da tempo associato in qualità di socio accomandante all'azienda tipografico-editoriale che curava la stampa e la vendita delle sue opere. Nel 1826, ad onta del grande successo commerciale dei suoi romanzi e in causa delle malversazioni del socio Ballantyne, l'azienda venne a trovarsi in istato di dissesto; grazie alla sua particolare posi-

(1) Nel suo ardore romantico lo Scott spendeva parte del denaro datogli dal padre in lezioni d'italiano. Riprese pure lo studio del francese e principiò quello del tedesco.

zione giuridica, lo scrittore non si trovava direttamente obbligato, nè sarebbe stato difficile per la ditta arrivare a un compromesso fallimentare coi creditori.

Lo Scott, invece, volle assumersi piena e completa responsabilità e dopo aver offerto il castello di Abbotsford ai creditori, che lealmente rifiutarono, s'impegnò a pagare fino all'ultimo soldo la cospicua somma di 130.000 sterline.

In quell'anno (1826) quelli che dovevano poi essere giudicati i suoi capolavori (*Waverley, Ivanhoe, Old Mortality*) erano già stati pubblicati e forse un senso di stanchezza gravava già sul cuore del poeta: tuttavia, animato da una mirabile forza di volontà e fiducioso nella propria straordinaria capacità creativa egli continuò risolutamente il lavoro.

Con una sola parentesi di pochi mesi nei quali, accettando il generoso invito del governo inglese, compì un viaggio sul continente per riparare alla già inferma salute, egli trascorse gli ultimi anni della vita chiuso in una sala del suo grande castello scrivendo febbrilmente e dettando dalla poltrona allorchè il primo attacco di paralisi lo costrinse all'immobilità.

Dopo la morte la sua salma fu trasportata con solenni onoranze nella cripta gentilizia dell'abbazia di Dryburgh.

I romanzi dello Scott, circa una trentina, si possono suddividere principalmente in tre gruppi — scozzesi, inglesi e francesi — a seconda dell'ambiente in cui si svolge l'azione.

Tra i romanzi d'ambiente scozzese, i primi in ordine di tempo, i più numerosi e, in generale, i meglio riusciti per l'intima conoscenza dello scrittore coi luoghi e gli abitanti, con la storia e le leggende del suo paese, ricordiamo in particolare il primo, *Waverley* (1814), che ottenne subito un successo immenso e meritato per i numerosi elementi nuovi che introduceva nel romanzo; *Guy Mannering* (1815) e *The Antiquary* (1816), entrambi romanzi di vita contemporanea e tra le sue cose migliori; *Old Mortality* (1816), romanzo storico assai notevole che ha per soggetto le lotte combattute dagli Scozzesi in difesa delle loro opinioni religiose al tempo di Carlo II; *The Heart of Midlothian* (1818), patetica storia domestica collegata a fatti storici; e infine *The Bride of Lammermoor* (1819), tragedia familiare anch'essa che si fonda sulla rivalità di due nobili famiglie.

I principali romanzi d'ambiente storico inglese sono *Ivanhoe* (1819) e *Kenilworth* (1821). *Ivanhoe*, forse il più popolare di tutti, è un bel quadro dell'Inghilterra verso la fine del secolo XII, durante la reg-

genza di Giovanni Senzaterra che già malgovernava il paese nell'assenza del fratello, l'ultra romantico e semileggendario Riccardo Cuor di Leone.

Ivanhoe, figlio di Cedric, di nobile nascita sassone, ama la pupilla di suo padre, Lady Rowena, discendente di re Alfredo, la quale ricambia il suo amore.

Cedric, ch'è appassionatamente devoto alla causa della restaurazione della stirpe sassone al trono d'Inghilterra, desidera, d'altro canto, che Lady Rowena sposi Athelstane of Coningsburgh, anch'egli di sangue reale sassone, e nel disappunto per il suo contrastato progetto bandisce il figlio. Ivanhoe raggiunge Riccardo Cuor di Leone alla crociata e lì si guadagna l'affetto del re.

Nell'assenza di Riccardo, il di lui fratello John trova appoggi, tra i dissoluti nobili normanni, per il suo disegno di scalzare Riccardo dal trono e il disegno viene favorito dall'imprigionamento di Riccardo in Austria durante il suo ritorno dalla Palestina.

La storia si sviluppa essenzialmente intorno a due avvenimenti: un grande torneo a Ashby-de-la-Zouche dove Ivanhoe, aiutato da Riccardo (ritornato in Inghilterra in incognito, sconfigge tutti i cavalieri di John compreso l'orgoglioso templare Sir Brian de Bois-Guilbert e Sir Reginald Front-de-Boeuf; e l'assedio del castello di Front-de-Boeuf, Torquilstone, dove Cedric e Rowena con Ivanhoe ferito. Athelstane, Isaac e la sua bellissima e coraggiosa figliola Rebecca sono stati fatti prigionieri dai nobili normanni.

Dopo una strenua lotta il castello viene espugnato da una banda di fuori legge e di Sassoni guidata da Locksley (Robin Hood) e dallo stesso re Riccardo.

Alla fine Ivanhoe e Rowena, grazie all'intervento di Riccardo, si sposano e Rebecca, che ha curato amorosamente Ivanhoe e da questi è stata successivamente difesa in torneo contro le accuse di Bois-Guilbert, fa tacere il proprio amore per Ivanhoe e abbandona l'Inghilterra in compagnia del padre.

Kenilworth è una storia patetica, ricca di incidenti, e una vivida rappresentazione della corte della regina Elisabetta. Altri romanzi di questo gruppo sono *The Fortunes of Nigel* (1822) e *Peveril of the Peak* (1822).

Dei romanzi d'ambiente francese di gran lunga il più importante è *Quintin Durward* (1823), che ci trasporta in Francia al tempo di Luigi XI e che contribuì, insieme a *Ivanhoe* e a *Kenilworth,* all'affermazione del romanzo storico anche sul continente. Infine merita d'essere ancora ricordato *The Talisman* (1825), nel quale ritroviamo Riccardo Cuor di Leone alla Crociata in Terrasanta.

Talora poeta mediocre a malgrado della sua sincera ispirazione (1),

(1) Lo Scott compose diversi drammi che son però assai meno artistici e interessanti dei romanzi. Essi sono: *Halidon Hill* (1822), *Macduff's Cross* (1822), *The Doom of Devorgoil* (1830), *Auchindrane, or the Ayrshire Tragedy* (1830). Vasta è anche la produzione critica, storica e letteraria dello Scott della quale ricordiamo: *The Works of Dryden* (1808), *The Works of Swift* (1814), *Essays on*

lo Scott è il creatore del moderno romanzo storico. Nell'ambito della letteratura narrativa, si erano già fatti alcuni tentativi di sfruttamento dei temi storici, ma prima dello Scott (come ad es. nei romanzi d'ambiente irlandese di Maria Edgeworth e in quelli a sfondo tenebroso di Walpole e di Mrs. Radcliffe, che precedono di poco le opere di Scott) il materiale storico era servito in generale da elemento accessorio.

Con lo Scott, invece, l'elemento storico cessa di essere lo sfondo, e diventa la vera materia dell'opera: osservata come attraverso a una lente che ne attenui la crudità e ne ponga in rilievo certi lati più attraenti, la storia ci appare alla luce delle vicende, dei costumi e delle gesta dei popoli, diventando la vera ed unica protagonista del mondo del poeta.

E' stato osservato che i personaggi, anche se protagonisti, non sempre emergono dal mondo in cui sono posti così come accade, ad esempio, nell'opera di Balzac o di Dostojewski; essi sembrano come assorbiti nell'azione ch'è sempre rapida, serrata, incalzante. Risponderemo che questi sono i suoi limiti e le sue possibilità, e diverso è il fine ch'egli si propone di raggiungere.

Nei suoi romanzi non troviamo profondità d'indagine psicologica, nè traccia di tendenza all'astrazione, alla speculazione filosofica, all'evasione in un puro mondo di spiritualità. Egli si esalta e ride senza malizia e il suo « humour » ha una composizione elementare. Ciò che conta sono i fatti, le azioni e queste azioni si susseguono, s'intrecciano, procedono, con ritmo tanto più veloce quanto più ci s'avvicina alla fine del romanzo.

Se si pensa con quale rapidità fu portata a termine una simile mole di lavoro non si può fare a meno di ammirare questo scrittore che unisce alla fantasia vivacissima una singolare abilità narrativa.

A soli dieci anni di distanza dalla morte, lo Scott era già tradotto in tutte le principali lingue europee. Sulle sue orme si pose presto una nutrita schiera di scrittori, tra i quali il Dumas, il Grossi, il D'Azeglio: scrittori che talora rivaleggiarono con l'iniziatore del genere senza però riuscire a superarlo.

L'influenza dello Scott è palese anche sul Manzoni sebbene, in quest'ultimo, la rappresentazione del periodo storico, pur essendo elemento essenziale e non un semplice sfondo, venga integrata e approfondita dello studio psicologico dei personaggi.

Chivalry and the Drama (1814), *History of Scotland* (1829-30), *The Life of Napoleon Buonaparte* (1827).

WORDSWORTH

Molto diversi dallo Scott, per la loro sottile sensibilità, l'attenta contemplazione e l'ideale trasfigurazione delle cose, sono William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, le due più importanti figure della prima generazione romantica d'Inghilterra.

William Wordsworth (1770-1850) nacque a Cockermouth nel Cumberland. Rimasto orfano molto presto, fu messo a scuola a Hawkshead dove trascorse la sua adolescenza, tranne i periodi delle vacanze che passava coi fratelli e la sorella Dorothy a Penrith, nella casa dei nonni materni, severi e poco comprensivi.

Studiò all'università di Cambridge ove conseguì la laurea in lettere nel 1791.

L'anno prima s'era recato con l'amico Robert Jones in Francia, in Svizzera e in Italia, componendo durante questi suoi viaggi alcune poesie tra le quali: *An Evening Walk* (Passeggiata vespertina) e *Descriptive Sketches* (Bozzetti descrittivi).

Queste ed altre poesie composte durante gli anni trascorsi all'università, e in parte incluse più tardi nelle varie raccolte di versi, rivelavano già quello che doveva poi divenire il motivo dominante della sua opera: l'amore per la natura.

Nel 1791 se ne tornò in Francia allora in pieno tumulto rivoluzionario. I suoi sentimenti repubblicani e gl'impulsi d'amore per la umanità parvero qui comporsi a sistema consentendogli di comprendere meglio le cause e gli scopi della rivoluzione e spingendolo a diventarne ardente e convinto partigiano.

Pensò infatti in un primo tempo di entrare in quel gruppo di stranieri che avevano deciso di partecipare alla lotta schierandosi dalla parte dei Girondini. Ma varie circostanze lo costrinsero a tornare in Inghilterra.

Rientrato in patria attraversò un periodo di profonda amarezza e di nero pessimismo dovuti in parte ad uno sfortunato amore che stese per molti anni un'ombra sulla sua vita (1) e in parte alla delusione che aveva provato quando l'esercito francese invece di battersi per la libertà e la rigenerazione dei popoli s'era rivelato un vero e proprio strumento di conquista (2).

---

(1) In Francia il poeta conobbe una giovane, Annette Vallon, per la quale concepì una profonda passione e dalla quale ebbe una figlia che fu da lui riconosciuta.

(2) Appartiene a questo periodo il dramma *The Borderers* (1795) la cui azione si svolge al confine fra la Scozia e l'Inghilterra al tempo in cui i briganti rubavano ai ricchi per aiutare i poveri.

Costretto a decidersi sulla scelta di una professione nella quale potessero conciliarsi aspirazioni e necessità pratiche, esitò lungamente tra la carriera militare e quella ecclesiastica per le quali credeva dapprima di sentirsi inclinato. Ma in seguito nè i sentimenti patriottici affiorati nel suo spirito dopo la crisi rivoluzionaria poterono determinarlo alla prima via, nè la vagheggiata aspirazione a guidare le anime lo condusse al sacerdozio per il quale comprese di non essere « sufficientemente degno ».

Due avvenimenti dovevano intanto incoraggiare nel giovane Wordsworth l'aspirazione, forse inconfessata, della sua prima giovinezza: la completa dedizione alla poesia.

Nel 1795 egli infatti stringeva amicizia con Samuel Coleridge, spirito acceso ed entusiasta; nello stesso anno moriva l'amico Raisley Calvert (dal Wordsworth lungamente e amorosamente assistito) il quale gli lasciava novecento sterline che gli permettevano di condurre una vita indipendente e di chiamare presso di sè la sorella lontano dalla quale il poeta non poteva vivere.

Cominciarono allora per lui alcuni anni di vita tranquilla durante i quali egli tornò alla natura con più acuta sensibilità e con l'animo aperto a nuove percezione.

Stabilitosi ad Alfoxden nel Somerset con la sorella Dorothy e raggiunto nel suo eremo solitario dal Coleridge e dalla moglie, attese con quest'ultimo all'elaborazione delle *Lyrical Ballads* (1798), che contengono alcune tra le cose migliori dei due poeti e rappresentano una specie di manifesto poetico del romanticismo inglese. Esse erano precedute da una prefazione a tono polemico sull'opportunità di richiamare in vita le antiche tradizioni nazionali e popolari e all'esposizione dei rispettivi programmi dei due poeti (1).

Dopo la pubblicazione delle *Lyrical Ballads*, la cui sfavorevole accoglienza da parte della critica non scoraggiò affatto i due autori, il

(1) Il programma poetico di Wordsworth può essere riassunto con una sua stessa frase: « to give the charm of novelty to things of every day...: by awakening the mind's attention from the lethargy of custom and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us » (« dare il fascino della novità alle cose di ogni giorno... con lo svegliare l'attenzione della mente dal letargo dell'abitudine e indirizzarla alla bellezza e alle meraviglie del mondo intorno a noi).

E' interessante notare come vi sia una notevole somiglianza fra la poetica di Wordsworth e quella del Pascoli. Naturalmente non si può parlare qui di derivazione, ma di uno di quegli incontri significativi che si notano talvolta fra spiriti affini: c'è in ambedue « il poeta fanciullo » che esprime il proprio ingenuo stupore ad ogni piccola scoperta, ad ogni rivelazione di quei profondi e misteriosi legami che uniscono l'uomo alla natura.

Wordsworth compì un viaggio in Germania con la sorella Dorothy e l'amico. In Germania ove soggiornò alcuni mesi iniziò *The Prelude* e compose *Lucy Gray*, i versi a *Lucy*, *Ruth*, *Nutting* ed altre tra le sue più belle poesie.

The Prelude completato nel 1805 e pubblicato postumo, voleva essere, nelle intenzioni del poeta, la parte introduttiva di un lungo poema filosofico, o meglio, di una serie di composizioni di lunghezza e di metro varî, formanti un'opera organica ispirata all'osservazione della natura, dell'uomo e della società.

Quest'opera, il cui titolo doveva essere *The Recluse* (Il recluso) rimase incompiuta (1); il poeta infatti compose soltanto *The Prelude* e *The Excursion* pubblicato nel 1814. Nel *Prelude* è descritta la prima parte della vita del poeta, in una serie di scene, di narrazioni, di squarci improvvisi, di ricordi freschi e suggestivi:

« ... Oh when I have hung
Above the raven's, by knots of grass
And half-inch fissures in the slippery rock
But ill-sustained and almost (so it seemed)
Suspended by the blast that blew amain,
Shouldering the naked crag, — oh, at that time,
While on the perilous ridge I hung alone,
With what strange utterance did the loud dry wind
Blow through my ear! The sky seemed not a sky
Of earth, — and with what motion moved the clouds! » (2)

La completa sistemazione delle finanze avvenuta nel 1801 in seguito a una discreta liquidazione ereditaria, consentì al poeta di prender moglie ed egli trovò in Mary Hutchinson una buona e fedele compagna. Si stabilì definitivamente insieme anche alla sorella nella regione dei

(1) Con la vagheggiata opera lo scrittore mirava alla creazione di un grande affresco del mondo e della vita umana nel modo in cui essi si presentano allo spirito meditativo di un poeta solitario. Ecco le sue stesse parole: « having for its principal subject the sensations and opinions of a poet living in retirement » (avente come tema principale le sensazioni e le opinioni di un poeta che vive appartato).

(2) « ... Oh quando stavo sospeso — sopra il nido del corvo, ai ciuffi d'erba — e alle minuscole fenditure nella sdrucciolevole roccia — a stento aggrappato e quasi (così sembrava) — sollevato dal vento che soffiava con forza — addossandomi alla nuda parete rocciosa, — oh, in quel momento, — mentre, solo, ero sospeso sulla cresta pericolosa — con quale strano suono il vento arido e forte — fischiava al mio orecchio! Il cielo non sembrava un cielo — della terra, — e con quale velocità correvano le nubi! ».

laghi, dove tra la casa di Grasmere e quella di Rydal Mount egli trascorse poi tutto il resto della sua lunga esistenza (1).

Se da un lato il riconoscimento ufficiale alla propria opera tardò a giungere, Wordsworth potè tuttavia trovare, nella serenità di un focolare allietato da due anime gentili, la forza morale per continuare fiduciosamente il proprio lavoro.

Dopo la morte di Southey (1843) la sua fama che era andata progressivamente aumentando trovò un adeguato riconoscimento nel titolo che gli fu conferito di poeta laureato.

Il periodo di maggiore attività letteraria di Wordsworth va dall'apparizione delle *Lyrical Ballads* (1798) alla pubblicazione di *The Excursion* (1814). Da quest'ultima data l'ispirazione del poeta sembra declinare, benchè anche in epoca posteriore non manchino felici ritorni alla sua vena migliore; è infatti del 1825 *To a Skylark*, del 1831 *Yarrow Revisited*, del 1835 i *Poems chiefly of Early and Late Years*, nei quali si nota, a tratti, la stessa acuta visione e precisione di tocco delle *Lines Composed a Few Miles from Tintern Abbey* appartenenti alla serie delle *Lyrical Ballads* e della *Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, l'insuperabile ode pubblicata isolatamente nel 1807.

Sfrondata dai suoi esperimenti meno felici e dalle sue manifestazioni meno concrete la poesia di William Wordsworth si presenta degna di figurare tra la migliore produzione lirica di tutta la letteratura inglese.

L'elemento essenziale di questa poesia è — come s'è detto — l'amore per la natura.

Una sensibilità veramente eccezionale consente al poeta d'intuire ogni più piccolo battito del mondo circostante, mondo che, al pari dell'infinito leopardiano si estende, in realtà, molto oltre gli angusti confini dei sensi. Basta in tal modo il rapido volo di un uccello o il tremito lieve di un esile filo d'erba, il mormorio di un ruscello solitario o l'improvvisa apparizione di una nuvola sulla sommità di una collina, perchè il poeta si senta ispirato e perchè, dalle immagini nelle quali questa ispirazione si concreta affiori l'imponderabile anima delle cose.

Il suo naturalismo idilliaco e antirazionalistico, la sua contemplazione appassionata, quasi ascetica, della natura lo conducono sovente all'elaborazione di principi morali a volte impliciti a volte mani-

(1) Per il loro prolungato soggiorno nella regione dei laghi (Cumberland) e per la comunanza dei loro ideali poetici, Wordsworth, Coleridge e Southey furono chiamati « lake poets » o anche « lakists » (poeti dei laghi o laghisti).

festi, i quali creano, in quest'ultimo caso, un frequente indebolimento dell'afflato poetico.

Sul fondamentale ottimismo del poeta molto è stato scritto: per lui le tragedie della natura, per quanto dolorose, rispondono sempre agli imperscrutabili disegni della saggezza cosmica e, quanto agli uomini, la fonte del loro dolore dipende esclusivamente dal loro allontanarsi dalla Natura della quale essi, lungi dall'essere entità avulse, sono parti integranti ed inscindibili.

L'uomo che vive a contatto della natura, che partecipa della sua stessa vita e si uniforma alle leggi supreme dell'amore e dell'armonia universale non può, secondo il poeta, non essere felice. Gli stessi mali dovuti alla caducità del suo essere fisico lo trovano sempre forte e sereno:

> We men that in our morn of youth defied
> the elements, — must vanish: be it so! (1).

Le forme nelle quali si concreta l'ispirazione poetica di Wordsworth sono varie: l'elegia, il sonetto, la lirica, la poesia narrativa.

In quest'ultima forma nella quale troviamo ora il distico eroico (heroic couplet) ora il metro delle antiche ballate, il poeta compose alcune tra le sue cose migliori (come *Lucy Gray, Ruth* ed altre). Quale poeta narrativo egli non sembra però eccellere poichè se da un lato i suoi poemi appaiono ricchi di drammaticità e di pathos, dall'altro, essi non presentano nè l'inesauribile vena nè la suggestività melodica di altre narrazioni drammatiche in versi (ad es. le ballate a sfondo storico dello Scott).

Viva attrazione esercitò sullo spirito del poeta il sonetto; poichè questa forma, che esige un chiaro e ordinato sviluppo ed offre la possibilità di esprimere liricamente in un breve giro di versi la meditazione del poeta, sembra prestarsi in modo particolare alle luminose, precise visioni e allo spirito riflessivo di Wordsworth. Tra i migliori sonetti ricordiamo: *Milton, Westminster Bridge,* « The world is too much with us » e le raccolte *River Duddon* (1820) e *Ecclesiastical Sonnets* (1822).

I versi di Wordsworth sono solitamente semplici; il poeta preferisce le parole più comuni, la struttura del periodo è piana, il colore sobrio, lo stile preciso. Vero è che l'eccessiva aderenza al linguaggio comune della prosa lo fece cadere talora nel difetto opposto, cioè nella prosa versificata, come in certi passi del *Last of the Flock* o in *Simon Lee.*

---

(1) Noi uomini che nel mattino della giovinezza sfidammo — gli elementi, — dobbiamo sparire e così sia.

Tintern Abbey, che ispirò alla musa del Wordsworth
uno dei suoi primi capolavori.

Veduta della regione dei laghi, cara ai primi poeti romantici.

Walter Scott.

George Gordon Byron.

Percy Bysshe Shelley.

John Keats.

Posti accanto alle melodiose cadenze di Coleridge, di Shelley, di Keats, i versi di Wordsworth possono sembrare talvolta duri e disadorni; ma quando il poeta riesce ad evitare la falsa semplicità e, proteso nel mirabile sforzo di scoprire il significato e di esprimere l'inesprimibile, gli è dato di tradurre in immagini concrete quello ch'era prima soltanto imprecisa aspirazione, egli raggiunge con volo sicuro le più alte vette dell'arte.

COLERIDGE

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) nacque a Ottery St. Mary nel Devonshire. Suo padre era un dotto pastore protestante di provincia che seppe impartire ai propri figli una buona educazione.

Alla morte del padre, la famiglia si disperse; i figli furono in parte mandati in collegio, altri invece al lavoro. Il piccolo Samuel rimase lunghi anni segregato nella scuola convitto del Christ's Hospital dove si sviluppò la sua tendenza alla solitudine e alla fantasticheria, e dove diede prova di una capacità intellettiva veramente singolare, di una immaginazione accesissima, e d'una rara attitudine alla speculazione filosofica.

A diciannove anni il Coleridge entrò all'Università di Cambridge dalla quale dopo tre anni si allontanò improvvisamente per arruolarsi in un reggimento di dragoni. Ricondotto a Cambridge, ove confessò di esser fuggito per non aver potuto soddisfare un debito, riprese gli studi ma, prima ancora di conseguire una laurea, abbandonò definitavemente l'università.

Incominciò così la sua vita scapigliata di eterno sognatore. Stretta amicizia col Southey passò, insieme con lui lunghi mesi, ad elaborare gli schemi per la fondazione di una repubblica ideale il cui fine doveva essere la rigenerazione della società umana. Sede di quest'ideale repubblica denominata « Pantisocracy » doveva essere la regione situata accanto al fiume Susquehanna (America del Nord).

Alla « Pantisocracy », ideale comunità dedita solo all'agricoltura ed alle arti, non potevano essere ammessi che uomini dallo spirito aperto e vivace, i quali, tra l'altro, avessero preventivamente compiuto un matrimonio d'amore. Per uniformarsi a quest'ultima indispensabile condizione, i due giovani fondatori decisero di sposare due fanciulle di modestissime condizioni, le sorelle Fricker (Coleridge sposò Sara, Southey Edith), dopodichè si accorsero di non potersi imbarcare per mancanza di mezzi.

Un avvenimento importante fu per il Coleridge l'incontro con Wordsworth, avvenuto nel 1795.

Tra i due giovani si svolse per molto tempo una benefica reciproca influenza della quale, come si è detto, rimangono traccie evidenti nella loro opera.

Negli anni 1793-95, il Coleridge aveva già pubblicato diverse poesie su vari periodici e composto, in collaborazione col Southey, un dramma storico rimasto incompiuto *The Fall of Robespierre;* nel 1798 pubblicò insieme a Wordsworth le già menzionate *Lyrical Ballads* contenenti tra l'altro, il suo capolavoro poetico *The Rime of the Ancient Mariner* (La ballata del vecchio marinaio).

Dopo il soggiorno in Germania (1798-9), durante il quale studiò attentamente gli autori tedeschi, specie i filosofi, il Coleridge per un certo tempo limitò, quasi esclusivamente, la propria attività a tradurre in inglese alcuni drammi dello Schiller (*The Piccolomini* e *The Death of Wallenstein*).

Nel 1804 portava a compimento la seconda parte del poema *Christabel* rimasto poi incompiuto al pari di *Kubla Khan* (1799). Intanto già da qualche anno aveva cominciato a prender forti dosi di oppio, abitudine che doveva aver poi effetti così tristi sulla sua vita e sulla sua arte.

Fin dalla prima giovinezza egli era stato tormentato da dolori reumatici acutissimi e ribelli ad ogni cura, così da spingerlo a cercare sollievo nella droga dalla quale non riuscirà più a liberarsi completamente. Nella speranza di migliorare la propria salute intraprese un viaggio nel Mediterraneo. Il suo soggiorno a Malta e in Italia (1804-1806) non diede i risultati desiderati; anzi, ritornato in Inghilterra, la sua salute cominciò a peggiorare. L'oppio accentuava la sua naturale apatia, la sua riluttanza a intraprendere qualsiasi lavoro e, sino alla fine del suo triste calvario durato quasi quanto la sua stessa esistenza, solo in brevi momenti di vigoria e di lucidità, egli trovò la forza di continuare a comporre.

Tuttavia, se la sua attività dà spesso l'impressione del lavoro interrotto, come i suoi periodici *The Watchman* (1796), *The Friend* (1809-10) e le apprezzatissime conferenze di argomento letterario, essa presenta invariabilmente l'impronta del genio.

Dal 1816 fino alla morte soggiornerà a Highgate nella casa del dottor Gillman che lo aveva ospitato per tentare di guarirlo dal terribile vizio. Ivi compose la *Biographia Literaria* (1817), la sua opera in prosa più importante, e nel 1825 comparvero gli *Aids to Reflection*, serie di saggi filosofici, mentre l'*Anima poetae* che contiene tanta parte della sua filosofia comparve postuma solo nel 1895.

Scarsissima fu negli ultimi venticinque anni la già limitata produzione poetica; quasi confinato in una poltrona, negli anni che precedettero la sua morte, non produsse più nulla limitandosi, nelle ore di grazia, a intrattenere i suoi intimi amici con brillanti conversazioni.

Nonostante le debolezze del suo carattere e la degradazione morale alla quale il suo dramma lo aveva trascinato (la famiglia del poeta rimase a carico del Southey) Samuel Coleridge ebbe molti e affezionati amici che lo soccorsero sino alla fine e che seppero apprezzare la sua intelligente, illuminata bontà e il suo singolarissimo talento: così Wordsworth che, alla notizia della sua morte disse ch'egli era l'uomo più meraviglioso ch'egli avvesse mai conosciuto, così il severo Carlyle che lo definì « a King of men » (un re di uomini), così il Lamb che lo ebbe a compagno nel Christ's Hospital e che trovò per lui l'arguta ed affettuosa espressione di « an archangel, slightly damaged » (arcangelo un po' avariato).

L'opera poetica di Coleridge ch'è quella sulla quale si appoggia in gran parte la sua fama, non è — come s'è visto — molto vasta. Tuttavia essa è sufficiente per conferire al poeta l'altissimo posto assegnatogli dalla critica.

Si può veramente dire che il Coleridge sia pienamente riuscito a realizzare il programma poetico ch'esso stesso espone nella sua *Biographia*: « it was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural or at least romantic » (era stato convenuto che i miei sforzi dovessero essere rivolti a persone ed a caratteri soprannaturali o, almeno, romantici). Le sue poesie rappresentano infatti il più completo trionfo della fantasia, il più suggestivo invito al sogno che si possa immaginare.

Terrore, sublimità, esotismo, fiaba, mistero, sono gli elementi essenziali del mondo di Coleridge, mondo pieno di colore e di risonanze inesprimibili nel quale il lettore è portato a dimenticarsi ed a vibrare nello strano turbamento di una meravigliosa e continuata allucinazione.

D'altra parte, per quanto affine, in un certo senso, all'opera del Blake, del Baudelaire e dei simbolisti francesi, l'arte del Coleridge sembra prender le mosse da finalità affatto differenti: per essa, infatti, l'immaginazione non è un mezzo, la fantasia non agisce in funzione di un fine simbolico, nè viene presentata come riflesso di una verità superiore.

La rivelazione ascetica del *Marriage of Heaven and Hell*, la speculazione sensoria e raffinata dei *Fleurs du mal*, appaiono estranee all'ispirazione di Coleridge e ben diversa, ad esempio, si rivela la natura

del *Bateau ivre* del Rimbaud che richiama sovente, in certi suoi aspetti esteriori, *The Rime of the Ancient Mariner*.

In realtà il fine essenziale della poesia di Coleridge sembra proprio quello da lui dichiarato: dar vita al soprannaturale, evocare il mondo della fantasia e del sogno, rendendolo con semplicità e verosimiglianza in tutta la sua imponderabile astrattezza. Allora egli tocca le vette dell'arte sua, come appunto in *The Rime of the Ancient Mariner*, ove la magia del racconto si rivela fin dalle prime battute.

Un vecchio marinaio costringe un ospite nuziale ad ascoltare la sua storia. Egli narra come il suo vascello navigasse felicemente quando, colto da un uragano, fu trascinato verso il polo australe. La nave è circondata sempre più dai ghiacci, finchè un àlbatro non viene a volare sopra di essa, accolto con gioia dai marinai come uccello di buon augurio. Infatti il timoniere riesce ad aprirsi un varco tra i ghiacci, dirigendosi verso l'equatore. Malauguratamente il vecchio marinaio uccide l'uccello e la maledizione scende sulla nave, che arrivata all'equatore rimane immobile per la bonaccia sotto il sole rovente:

Down dropt the breeze, the sails dropt down,
'Twas sad as sad could be;
And we did speak only to break
The silence of the sea! (1)

Uno spaventoso silenzio subentra in tutte le cose, logorando i nervi dei marinai che muoiono di sete in mezzo alle sconfinate distese dell'oceano:

Water, water, every where,
And all the boards did shrink;
Water, water, every where,
Nor any drop to drink.

The very deep did rot: O Christ!
That ever this should be!
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea
. . . . . .
With throats unslaked, with black lips baked,
We could not laugh nor wail;
Through utter drought all dumb we stood!
I bit my arm, I sucked the blood,
And cried, A sail! a sail! (2)

---

(1) La brezza cessò, le vele s'afflosciarono. — Era una tristezza senza pari: — E noi parlavamo soltanto per rompere — Il silenzio del mare!

(2) Acqua, acqua, dovunque, — E tutte le assi si restringevano; — Acqua, acqua, dovunque — E non una goccia da bere.
La profondità stessa marciva: O Cristo! — Che dovesse accadere anche que-

Un vascello fantasma appare all'orizzonte guidato dalla morte e da una donna spettrale (la vita nella morte). Le due sinistre apparizioni si giocano ai dadi la ciurma e i componenti dell'equipaggio muoiono ad uno ad uno, tranne il vecchio marinaio che è stato vinto dalla donna spettrale. Continua la maledizione su di lui; egli vede cose orribili, finchè riesce a pregare. L'incantesimo allora incomincia a sciogliersi, il vascello riprende a navigare, la pioggia rinfresca il vecchio che è preso da una specie di letargo popolato da visioni.

Espiata la maledizione, egli ritorna in patria e si confessa da un pio eremita, ma per tutto il resto dell'esistenza un senso di angoscia lo sospinge di luogo in luogo a raccontare il suo delitto e a insegnare l'amore per tutte le creature.

Occupano pure un posto eminente nella poesia del Coleridge i due frammenti *Christabel* e *Kubla Khan*. Il primo è una fantasia tutta intessuta di luci e d'ombre nella cui atmosfera misteriosa la presenza di esseri invisibili e minacciosi è da noi sentita come in un incubo.

Il secondo è un meraviglioso arabesco che gareggia per lievità ed incanto con le più belle fantasie delle *Mille e una notte*.

Vasta e importante è l'opera in prosa del Coleridge costituita principalmente di saggi letterari e di opere filosofiche. Di essa va ricordato in modo particolare: *Lectures on Shakespeare, Biographia Literaria, Aids to Reflection* e *Anima poetae*.

Le *Lectures* sono tra i più geniali e profondi saggi critici sullo Shakespeare e altri poeti che la letteratura inglese possegga. Queste conferenze contribuirono non poco a richiamare l'attenzione dei critici e del pubblico sul grande poeta di Stratford.

Nella *Biographia* lo scrittore espone le proprie opinioni letterarie occupandosi specialmente della poetica di Wordsworth.

Le *Aids to Reflection* e l'*Anima poetae* contengono — come s'è detto — la parte essenziale della filosofia del Coleridge.

In esse l'autore muove guerra alle correnti positivistiche specie la filosofia di Hume appoggiando le proprie argomentazioni alle teorie di Kant e di Schelling.

Il nome di Robert Southey (1774-1843) è spesso associato a quelli di Wordsworth e di Coleridge e, da questa associazione giustificata dalle relazioni d'amicizia e dalle frequenti collaborazioni che il Southey ebbe coi due poeti, sembra in parte almeno, dipendere la sua fama letteraria.

---

sto! — Viscide creature strisciavano le gambe — Sul mare viscido. — ...

Con gola sitibonda, con nere labbra bruciate — Non potevamo nè ridere nè gemere; — Per la completa arsura, ce ne stavamo tutti muti! — Mi morsi il braccio, succhiai il sangue — E gridai: Una vela! una vela!

La sua vastissima produzione rivela un talento sveglio ed eclettico e di lui si contano non meno di centocinque volumi di materie varie: biografie, opere di storia e di critica letteraria, saggi filosofici, poemi e raccolte poetiche, drammi, commedie, lavori d'indole sociale, articoli di carattere politico e di varietà letteraria.

Ricorderemo qui solo i suoi principali poemi: *Thalaba* (1801), racconto leggendario sullo sfondo dell'Oriente; *Madoc* (1805) leggenda di un principe che scopre il continente americano; *The Curse of Kehama* (1810) ispirato alla mitologia indù; e *Don Roderick* (1814) racconto dell'ultimo dei Goti.

Di questa enorme produzione, caduta quasi totalmente nell'oblio, oggi si legge soltanto l'eccellente *Life of Nelson* (1813), divenuta una biografia classica. Il Southey, lungamente combattuto per le opinioni politiche, ottenne tuttavia nel 1813 come riconoscimento dell'immenso lavoro compiuto il titolo di poeta laureato.

LORD BYRON

George Gordon, Lord Byron (1788-1824) nacque a Londra, di nobile e antica famiglia nella quale non erano mancati i caratteri strani e violenti. Il padre, John, un ex capitano delle guardie, s'era guadagnato il soprannome di « Mad Jack » per la sua vita dissoluta e per la sua indole eccentrica e la madre era pure di temperamento instabile e violento. A dieci anni il futuro poeta ereditò il titolo e i beni di un prozio morto senza figli; studiò a Harrow e a Cambridge dove non tardò a farsi notare per il suo carattere ribelle e le sue opinioni poco ortodosse, e dove compose la prima raccolta di poesie *Hours of Idleness* (1807) che furono aspramente criticate dalla *Edinburgh Review*. Byron rispose con un violento poema satirico *English Bards and Scotch Reviewers* (1809) nel quale muoveva feroci attacchi contro i suoi critici e contro gran parte dei poeti contemporanei della scuola romantica. Preso possesso nel 1808 di Newstead Abbey, avuta in eredità dalla famiglia, iniziò l'anno seguente il « grand tour », cioè quel viaggio sul continente che, secondo l'uso del tempo, ogni « gentleman » doveva fare per completare la propria educazione. Visitò il Portogallo, la Spagna, l'Albania, la Turchia, la Grecia, ove trasse l'ispirazione per i primi due canti di quella che fu definita una specie di guida spirituale dei paesi da lui visitati, il *Childe Harold's Pilgrimage* (Il pellegrinaggio di Aroldo, 1812) che conquistò subito il favore del pubblico, procurando al poeta fama europea.

Fra il 1813 e il 1814 Byron compose alcune novelle in versi spesso frettolosamente concepite, ma nelle quali non mancano passi di notevole pregio: *The Giaour* (Il giaurro), *The Bride of Abydos* (La sposa di Abido), *The Corsair* (Il corsaro), *Lara*, e nel 1816 *The Siege of Corinth* (L'assedio di Corinto) e *Parisina*; questi poemi ritraggono tutti, sotto nomi diversi, la stessa persona, l'eroe byroniano, l'uomo « di una sola virtù e di mille delitti », il ribelle, angelo tenebroso e fatale e demone al tempo stesso, agitato da una ardente passione portata spesso all'esasperazione, che si muove in esotici scenari reali o immaginari, densi di tragicità e destinati a fissare quel tipo romantico che per tanto tempo dovrà dominare la letteratura europea.

Nel 1816 sua moglie Anna Isabella Milbanke dopo un anno di matrimonio lo abbandona: varie accuse furono mosse allora al poeta (fra le altre quella di amori incestuosi con la sorellastra Augusta Byron-Leigh); egli si vide costretto a lasciare l'Inghilterra e a peregrinare prima nel Belgio e poi in Svizzera dove incontrò lo Shelley e dove compose *The Prisoner of Chillon* (Il prigioniero di Chillon), i primi due atti del dramma *Manfred*, ispiratogli almeno in parte dal *Faust* di Goethe, e il III canto del *Childe Harold*. In Svizzera conobbe Claire Clairmont, sorellastra di Mary Shelley, dalla quale nel 1817 ebbe una bambina, Allegra, che doveva morire cinque anni dopo a Bagnacavallo nel collegio dove era stata messa dal padre. Passato in Italia si fermò a Venezia ove compose il IV canto del *Childe Harold* (1818) che è un vero inno all'Italia e che, pur non offrendo al lettore l'interesse filosofico ispiratore del canto precedente, contiene descrizioni di rara bellezza, mai più superate dal poeta.

But thou, Clitumnus! in thy sweetest wave
Of the most living crystal that was e' er
The haunt of river-Nymph, to gaze and lave
Her limbs where nothing hid them, thou dost rear
Thy grassy banks whereon the milk-white steer
Grazes — the purest God of gentle waters!
And most serene of aspect, and most clear;
Surely that stream was unprofaned by slaughters —
A mirror and a bath for Beauty's youngest daughters! (1)
(*Canto IV*, st. LXVI)

(1) Ma tu, Clitumno! nella tua dolcissima onda — del più vivo cristallo che abbia mai dato — ricetto a ninfa fluviale, per specchiarsi e bagnare — le membra ove nulla le nasconda, tu innalzi — le rive erbose sulle quali il giovenco candido come il latte — pascola — tu, il più puro Dio di docili acque! — e il più sereno d'aspetto, ed il più chiaro; — certo questa corrente non fu contaminata da carneficine — specchio e lavacro per le più giovani figlie della Bellezza!

In Italia compose pure il poema *Beppo* in cui tentò per la prima volta quel genere burlesco d'ispirazione italiana (Pulci, Casti) che gli consentirà più tardi di compiere l'opera sua più originale e vitale *Don Juan*.

Nel 1819 conobbe Teresa Guiccioli, sposata ad un uomo molto più anziano di lei, della quale il poeta si innamorò e che seguì a Ravenna dove si trattenne per qualche tempo. Qui fu indotto dal fratello della Guiccioli, Pietro Gamba, ad affiliarsi alla Carboneria. Dopo il fallimento dei moti del 1821 i Gamba furono esiliati; il Byron si trasferì con loro a Pisa dove oltre allo Shelley incontrò molti inglesi fra i quali Leigh Hunt e il capitano Edward John Trelawny. A *The Lament of Tasso*, composto nel 1817 dopo una visita a Ferrara, e *The Prophecy of Dante* seguirono nel 1820-21 alcuni drammi: *Marino Faliero, The Two Foscari, Sardanapalus, Cain* e una traduzione del primo canto del *Morgante maggiore*.

Nel 1823 salpò per la Grecia per prendere parte alla lotta iniziata allora dai patrioti greci per la conquista dell'indipendenza; ma il poeta non era più in grado di resistere alle fatiche di una guerra. Colpito da febbre malarica morì il 19 aprile 1824.

Il « titanismo romantico » del Byron non costituisce la più vera e più intima nota dell'anima sua; è piuttosto in *Beppo*, in *The Vision of Judgment*, satira feroce contro il Southey pubblicata nel periodico *The Liberal* (1822) finanziato dal poeta stesso, e meglio ancora in *Don Juan* (1818-23) che dovremo cercare la parte più schietta e genuina del suo genio poetico. Mentre in *Childe Harold* e nei poemi come *The Giaour* si sviluppano i temi della ribellione, della malinconia, della disillusione, e della inutilità dello sforzo umano, in *Don Juan* la dottrina della vita si esprime in un tono di ironia talvolta leggera, più spesso corrosiva; « l'impertinenza che fin dal principio aveva accompagnato in sordina l'appello diretto alle simpatie del lettore diviene ora la nota principale » (1); qui la scorrevole ottava suona perfettamente adeguata allo spirito sarcastico, audacemente spregiudicato e in fondo classico, che anima l'opera. La fama di Byron, grandissima al tempo suo, specie nel continente, ebbe a subire più tardi una severa revisione. Comunque egli non può esser giudicato, come vorrebbe qualcuno, solo come il rappresentante di una moda letteraria da tempo superata; se è vero che nella sua poesia non mancano i luoghi comuni, le espressioni trasandate e poco felici, i difetti tecnici e stilistici, Byron

(1) E. Legouis & L. Cazamian: *A History of English Literature*, London, J. M. Dent & Sons, Ltd.

artista è pur sempre vivo in molti passi del *Childe Harold*, in *Beppo*, *The Vision of Judgment* e in *Don Juan* nel quale ultimo, avendo trovato la sua vena e raggiunto la pienezza della propria espressione, ci ha dato il suo capolavoro.

Per questo suo continuo aderire alla vita, alle sue lotte, ai suoi contrasti, Byron è artisticamente più vitale là dove lo spunto poetico scaturisce da una reazione, da un movimento di rivolta, da un atteggiamento polemico, da una riflessione irriverente su quel complesso di valori convenzionali al quale la società attribuisce tanta importanza e su cui pigramente riposa. Non dobbiamo infine dimenticare che è grande titolo del Byron alla riconoscenza degli Italiani il suo amore per l'Italia, non solamente per quella che fu, ma anche per quella che stava allora per sorgere e alla quale dedicò ricchezze ed energie.

P. B. SHELLEY

Percy Bysshe Shelley (1792-1822) nacque a Field Place presso Horsham (Sussex) da Sir Timothy Shelley e Elizabeth Pilfold. A dieci anni iniziò un primo corso di studi alla Sion House Academy, una scuola privata di Brentford, dove sembra che egli si sia acquistata quella fama di intrattabilità che gli fu poi rimproverata al collegio di Eton al quale fu mandato due anni più tardi. Veniva chiamato dai compagni « Shelley il pazzo », non partecipava ai loro giuochi, leggeva, invece moltissimo, ma i suoi studi non procedevano sistematicamente. La sua ardente e sbrigliata fantasia, non tenuta a freno da alcun senso della realtà, si abbeverò avidamente alle fonti del supernaturalismo tedesco, allora di moda tra la generazione nuova, mentre la lettura della *Political Justice* di Godwin lo metteva, sia pure superficialmente, a contatto col pensiero filosofico francese.

Nel 1810 lo Shelley passò ad Oxford. Anche qui egli si appartò dai suoi compagni; conobbe tuttavia Thomas Jefferson Hogg col quale strinse salda amicizia e che divenne poi uno dei suoi biografi. Questi, scettico, cinico, era dotato di uno squisito gusto letterario ed artistico. Fu forse in questa comunione spirituale che lo Shelley trovò la conferma di quella incredulità in materia di religione che era nata in lui già la tempo.

Nel 1811 pubblicò un opuscolo *The Necessity of Atheism* che doveva essere un compendio delle sue idee filosofiche e che gli valse l'espulsione dall'Università.

Hogg seguì poi la sorte dell'amico. Il padre tentò invano ogni

mezzo per allontanare il poeta da Hogg; lo Shelley non solo fu irremovibile, ma cercò anche di convertire all'ateismo sua sorella Elisabetta, riuscendo invece soltanto ad innamorare un'amica di lei, Harriet Westbrook, una fanciulla romantica che aveva agito da intermediaria tra i due fratelli. Quando il padre di Harriet minacciò di rinchiuderla in un collegio ella scrisse al poeta implorando di volerla liberare da tale insopportabile tirannia. Shelley non rimase sordo al richiamo della fanciulla: fuggirono infatti ad Edimburgo dove si sposarono nell'agosto del 1811. Quelli che seguirono furono anni di strettezze economiche e di privazioni. D'altra parte Harriet non era in grado di comprendere le alte fantasie, i sogni rivoluzionari del poeta; già i due si sentivano spiritualmente lontani quando Shelley incontrò la donna che doveva essere l'astro ispiratore della sua vita. Egli era già da lungo tempo in corrispondenza con l'autore di *Political Justice*, William Godwin, considerato allora come un profeta del libero pensiero. Godwin aveva sposato Mary Wollstonecraft, e, dopo la morte di questa, era passato a seconde nozze e viveva a Londra con la moglie e Mary, la figlia natagli dal primo matrimonio. Fu appunto nella sua dimora londinese che gli fu presentato il poeta il quale innamoratosi di Mary, dopo qualche tempo fuggì con lei e con la sorellastra di Mary, Claire Clairmont. Ricorderemo qui che tanto lo Shelley quanto Harriet e Mary ritenevano che il matrimonio fosse un errore, che ogni unione doveva fondarsi esclusivamente sull'amore, e che essa doveva essere sciolta quando l'uno o l'altro dei contraenti lo credesse necessario. Alla morte del padre (1815) le condizioni economiche dello Shelley migliorarono. Nel 1816 egli lasciò l'Inghilterra con Mary e Claire. In Svizzera conobbero Byron che rimase ammirato della appassionata natura e dell'ingegno di Shelley. Nell'autunno dello stesso anno al poeta giunse la notizia del suicidio di Harriet, annegatasi a Londra. Per quanto addolorato per questa morte qualche mese dopo egli sposava Mary Godwin.

Il primo poema di una certa estensione scritto dallo Shelley fu *Queen Mab* (1813), opera disuguale, piena di disquisizioni filosofiche ispirate alle teorie del Godwin e ingombra di note, ma non priva qua e là di qualche tratto poetico. Nel 1815 scrisse l'*Alastor, or the Spirit of Solitude*, poemetto lirico che s'ispira ai silenzi maestosi delle Alpi e a visioni di vita pastorale in parte vissuta lungo le rive del Tamigi. Il poeta vi rappresenta l'incessante anelito verso un amore terreno ideale e lo stato di abbattimento derivante dalla sua delusione nel riconoscerlo irraggiungibile. Alla ricchezza di fantasia, che già troviamo in *Queen Mab*, si unisce qui una più sicura e continua bellezza formale, che aggiunge incanto al tormento intimo del poeta, il quale,

malato e in attesa della morte creduta allora vicina, sentiva venir meno in lui le speranze nel prossimo trionfo dei suoi ideali.

Ma il fondamentale ottimismo dello Shelley non poteva restare a lungo depresso e con *Laon and Cythna* (1817-8), meglio conosciuto sotto il titolo *The Revolt of Islam*, ritorna alla poesia di battaglia. Il poeta ci dice nella prefazione di questo poemetto: « Ho voluto mettere l'armonia del verso, le combinazioni eteree della fantasia, i movimenti rapidi e sottili della passione umana, tutti gli elementi che sono l'essenza della poesia al servizio della causa d'una morale libera e intelligente; desideroso di accendere nel cuore dei miei lettori un virtuoso entusiasmo per quelle dottrine di libertà e di giustizia, quella fede e quella speranza nel bene che nè la violenza, nè l'errore, nè i pregiudizi riusciranno mai ad estinguere completamente nell'uomo ».

In casa sua convenivano solo pochi amici, come Leigh Hunt, Peacock, Hogg, Horace Smith, e qualche altro che faceva parte del circolo di casa Godwin tra cui Hazlitt, J. H. Reynolds e John Keats, un giovane poeta sul cui volto si notava « una particolare dolcezza di espressione... ed un senso quasi doloroso di sofferenza ». L'ostracismo sociale, ragioni di salute ed altre (gli era stata tolta la patria potestà) consigliarono lo Shelley a lasciare l'Inghilterra e a venire in Italia, dove giunse nella primavera del 1818. Visitò Venezia, Livorno, Napoli, Roma, Firenze, Ravenna, Pisa. In quello stesso anno moriva la sua bimba maggiore Clara, e l'anno seguente il secondogenito. Nel 1818 compose il frammento *Prince Athanase*, e *Julian and Maddalo*, breve poema dialogato ispiratogli da una visita fatta a Byron.

Il *Prometheus Unbound* apparve nel 1819; questo dramma lirico, ineguale, statico nell'azione ma grandioso per la concezione, per l'alta idealità morale e l'armonia e la bellezza dei versi, deve considerarsi come l'espressione più tipica e più completa del genio dello Shelley. Ispirato dal *Prometeo* di Eschilo il dramma si scosta per concezione dall'originale greco. In questo, Prometeo si riconcilia con Giove che da lui aiutato abbatte i Titani e riprende incontrastato il suo potere sovrano, in quello del poeta inglese l'idea centrale è la ribellione dell'uomo (Prometeo) contro l'autorità usurpatrice e tirannica che, dall'uomo stesso creata, esercita la sua azione nefasta sopra di lui, soffocando ogni anelito di libertà, di giustizia e di progresso.

E' dello stesso anno la tragedia *The Cenci* il cui argomento è il famoso parricidio e il processo svoltosi a Roma durante il pontificato di Clemente VIII, nella seconda metà del 500. Lo Shelley vi rivela qualità insospettate di drammaturgo, l'azione è energica, sobria, il suo lirismo riesce spesso a dimenticarsi nella tragica vicenda e a penetrare nelle

anime dei personaggi. Seguirono nel 1820 alcune delle sue poesie più note, *The Sensitive Plant*, di bellezza impalpabile e di raffinata musicalità, *The Witch of Atlas*, poemetto dedicato a Mary e composto dopo una ascensione sul monte S. Pellegrino, *Swellfoot the Tyrant*, che prova la mancanza di umorismo dello scrittore, e le odi famose *To Naples*, *To Liberty*, *The Cloud* e *To a Skylark*. *Epipsychidion* (1821) è un'altra creazione poetica di superbo impeto lirico in cui si manifesta ancora una volta l'aspirazione dell'anima del poeta alla Bellezza ideale e il tentativo di ravvisarne qualche aspetto fugace in una incarnazione terrena. E' noto che questo poemetto, ispirato dall'amore che Shelley provò per la contessina Teresa Viviani (Emily), non canta tanto l'infelice fancinlla dei suoi giorni di Pisa, quanto « quell'Antigone di cui alcuni di noi, in una esistenza anteriore, sono stati innamorati ».

« . . . Emily,
A ship is floating in the harbour now,
A wind is hovering o' er the mountain's brow;
There is a path on the sea's azure floor,
No keel has ever ploughed that path before;
The halcyons brood around the foamless isles;
The treacherous Ocean has forsworn its wiles;
The merry mariners are bold and free:
Say, my heart's sister, wilt thou sail with me?
Our bark is as an albatross, whose nest
Is a far Eden of the purple East;
And we between her wings will sit, while Night,
And Day, and Storm, and Calm, pursue their flight,
Our ministers, along the boundless Sea,
Treading each other's heels, unheededly (1).

Compose inoltre l'*Adonais* (1821), bellissima elegia in stanze spenseriane scritta in morte di John Keats, da porsi accanto solo a *Lycidas* di Milton e a *Thyrsis* di Arnold; *Hellas* (1821), dramma lirico ad imitazione dei *Persiani* di Eschilo, dedicato al principe Alessandro Mauro-

(1) « ... Emilia, — una nave galleggia ora nel porto, — il vento è sospeso sulla cresta dei monti; — c'è un sentiero sull'azzurra superficie del mare, — nessuna chiglia l'ha mai prima d'ora solcato; — gli alcioni covano intorno alle isole tranquille; — il malfido Oceano ha rinunciato ai suoi inganni; — gli allegri marinai sono liberi e audaci: — dimmi, sorella del cuore, vuoi tu veleggiar con me? — La nostra barca è come un albatro, il cui nido — è un remoto Paradiso del purpureo Oriente; — e ivi staremo fra le sue ali, mentre la Notte, — e il Giorno, la Bufera, e la Bonaccia, proseguiranno il loro corso, — nostri strumenti lungo il Mare sconfinato, — calpestando incuranti le orme l'uno dell'altro.

cordato e composto, come dice il poeta « sotto l'ispirazione degli avvenimenti del momento... e tutto il suo interesse deriva dalla profonda simpatia che l'autore sente per la causa che ha inteso celebrare » (1); infine l'incompiuto *The Triumph of Life* (1822), visione dell'umanità interpretata allegoricamente per mezzo di simboli, oltre a molte altre mirabili composizioni, odi, traduzioni, frammenti.

Nel giugno del 1822 Leigh Hunt con la moglie e i figli raggiunse Byron in Italia. Shelley, che viveva con Mary in casa Magni nella baia di Lerici, andò ad incontrare Hunt con gli amici Williams e Trelawny e insieme si intrattennero a Pisa qualche giorno. L'otto luglio lo Shelley lasciò Pisa per riprendere il mare a Livorno sul suo Ariel. Con lui salirono a bordo Williams ed un mozzo; incurante del maltempo egli riprese la via del ritorno. Verso sera si scatenò una violenta burrasca e nulla si seppe più dell'Ariel e dei suoi uomini finchè i corpi di Shelley e di Williams non furono restituiti dal mare dopo alcuni giorni.

Per lo Shelley solo il pensiero è essenziale: un impulso, un sogno, un'idea sono per lui vivi come la realtà stessa e quando scriveva di Keats:

> « All he had loved, and moulded into thought,
> From shape, and hue and odour, and sweet sound.
> Lamented Adonais » (2).

egli non faceva della rettorica, egli vedeva veramente le forme immortali dei « Desires and Adorations » chine e piangenti sul corpo di Keats, e quei sentimenti erano per lui incomparabilmente più veri e più comprensibili del mondo reale che lo circondava. Fu detto che il suo verso è a volte indistinto, il concetto troppo remoto, e vaga la parola. Tuttavia l'indeterminatezza spesso evidente nella poesia shelleyana costituisce non piccola parte del fascino che essa esercita sopra di noi. I suoi pensieri vanno incessantemente dal mondo che egli vede intorno a sè a quello che la sua mente gli crea, mentre il suo desiderio di perfezione morale si lancia impetuoso verso la mèta consumandosi quasi nella velocità del volo, nel travaglio dell'aspirazione ad un ideale irraggiungibile e nell'abbandono a speranze tosto deluse.

Un concetto che spesso torna nella sua poesia è quello della natura

---

(1) La guerra greco-turca.

(2) Tutto quello che aveva amato e forgiato nel pensiero, — Da forma e colore e odore e dolce suono — Si lamentava per Adonais.

considerata come un tutto animato. Questo concetto gli suggerisce le apostrofi eloquenti allo spirito della natura e suscita nella sua anima profonda commozione dinanzi agli spettacoli naturali. Inoltre egli sente tanto fortemente il carattere comune degli oggetti e degli esseri tutti che non esita a proclamare l'eguaglianza, nell'unità naturale, degli esseri di grado più basso con l'uomo.

Anche la libertà, intesa come elemento integrante della perfezione, ha notevole parte nella morale shelleyana; nel suo entusiasmo per essa il poeta non solo attacca il sistema familiare, ma rigetta perfino le più elementari limitazioni morali o giuridiche nei rapporti amorosi. L'amore della libertà è così vivo in lui, che lo conduce fino alla negazione di ogni autorità. Per lui la legge, necessariamente inflessibile e impersonale, è in contrasto col sentimento di fraternità umana. Fondamento di tutta la morale dello Shelley è la legge dell'amore che deve legare tutti gli esseri viventi e l'intera natura; ecco perchè lo vediamo sempre tenacemente avvinto alla speranza che la redenzione definitiva dell'uomo, affrancatosi dal male con un atto risoluto della sua volontà, sia possibile il giorno in cui l'Amore governerà il mondo e l'umanità sarà divenuta un'unione fraterna di spiriti liberi.

Se la rigenerazione dell'umanità deve essere, innanzi tutto, opera di persuasione, larghissima parte spetta in quest'opera alla poesia. « Qualità essenziale del poeta, scrive lo Shelley, è quella di svegliare negli altri sentimenti corrispondenti ai propri. Egli può non soltanto persuadere, ma commuovere » (1). Ecco dunque legato, col rapporto di mezzo al fine, il credo artistico del poeta ai suoi ideali filosofici e politici. Egli scrisse una *Defence of Poetry* (1821) (2) che è forse la sua prosa migliore, nella quale raggiunge una perfezione di forma che non resta molto inferiore a quella delle sue poesie. Essa ci fornisce la chiave a molte particolarità della poesia shelleyana. L'influenza platonica è evidente nel modo di considerare la poesia. Poesia è creazione. Poeta in senso largo è chiunque rivela nuovi veri all'umanità, poeta in senso ristretto è chi fa questo per mezzo del verso. Ad ogni modo qualunque riferimento troppo insistente a particolari atteggiamenti filosofici sarebbe impossibile parlando dello Shelley che si nutrì con uguale entusiasmo alle filosofie più diverse. Onde troviamo in lui le tracce dei pensieri più disparati, Locke accanto a Berkeley, Platone accanto a Hume.

E' stato osservato che la « realtà razionale egli non la considerò

(1) Prefazione a *The Revolt of Islam.*
(2) Shelley è autore di interessantissimi saggi, frammenti e lettere.

se non come un grado sorpassabile sul quale librarsi nell'impeto della poesia ». In verità il contenuto filosofico sembra accordasi con le qualità poetiche naturali dello Shelley, aiutandone lo sviluppo; filosofia e poesia sono cresciute insieme nello spirito del poeta e presentano gli stessi caratteri: esse hanno del pensiero e del sogno. Ma il pensiero ed il sogno come l'anima e la vita dello Shelley ricevono egualmente luce da una pura fiamma di amore per tutta l'umanità.

JOHN KEATS

Nella breve vita di John Keats (1795-1821) non ci sono avvenimenti degni di nota. Nacque a Londra da un modesto proprietario di vetture da noleggio. A nove anni perdette il padre e qualche anno dopo la madre (morta di consunzione) alla quale s'era rivolta tutta la tenerezza del figlio. I suoi studi furono scarsi e disordinati.

Frequentò dapprima una scuola privata a Enfield, presso Londra, ma dopo la morte della madre il suo tutore lo mise come apprendista presso un chirurgo di Edmonton, dove tuttavia continuò le sue letture servendosi dei libri che il figlio del direttore della scuola di Enfield gli veniva prestando. Appena gli fu possibile lasciò la professione medica per dedicarsi interamente alla poesia, pubblicando nel 1817 il suo primo volume di versi *Poems,* seguito da *Endymion* (1818), poemetto mitologico, ove si narrano le avventure del giovane pastore del quale Diana si innamorò, che ha tutti i pregi e i difetti dell'immaturità di un grande poeta. « Mi sono avventurato da solo in un mare pericoloso », egli diceva, « ed ho imparato a conoscere gli scogli e le secche meglio che se fossi rimasto sulla riva a intonare una sciocca canzone sorseggiando tè e ascoltando saggi consigli ». Conscio delle manchevolezze della sua opera, ma anche del proprio valore, alle aspre critiche del *Blackwood's Magazine* e della *Quarterly Review* rispondeva: « è solo questione di tempo; io ho fede che dopo la mia morte sarò fra i poeti della mia patria ».

La immatura fine del fratello Tom, da tempo minato dalla tisi, fu un triste presagio e un colpo terribile alle sue condizioni fisiche già indebolite dallo strapazzo di un viaggio a piedi fatto in Scozia. Si ritirò allora con l'amico Charles Brown a Wentworth Place nell'Hampstead dove cominciò l'*Hyperion,* poema d'ispirazione miltoniana, che doveva narrare della caduta d'Iperione per opera di Apollo, dopo la sconfitta degli altri Titani, ma che rimase incompiuto e fu poi pubblicato come frammento di poema mitologico. Nel 1819 continuò a

comporre con grande rapidità come incalzato dal fato imminente: in quei mesi scrisse le grandi odi e le liriche che furono raccolte e pubblicate in volume l'anno seguente. Oltre all'*Hyperion* il volume conteneva *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, Ode to a Nightingale, Ode on a Grecian Urn, Ode to Psyche, To Autumn, Ode on Melancholy* ed altri componimenti minori.

Lamia, pure di soggetto classico e in distici drydeniani, è nel complesso la meglio narrata delle sue poesie più lunghe, malgrado qualche forte squilibrio. *Isabella*, derivata da una novella del *Decameron* (IV, 5), e *The Eve of St. Agnes*, sono invece d'argomento medievale e dimostrano come il poeta andasse rapidamente perfezionandosi. La seconda in particolare, in cui fonde la romantica bellezza del soggetto coll'ardore fisicamente sensuale proprio della sua natura, ci mostra tutta la lussureggiante bellezza di colori, di suoni e d'immagini della sua poesia. Delle odi, come anche di alcuni sonetti, non possiamo qui parlare partitamente: segnano, insieme alla ballata *La Belle Dame Sans Merci* pubblicata postuma, il culmine a cui giunse l'arte di questo poeta, stroncato dalla tisi, l'ultimo a nascere e il primo a morire dei grandi romantici inglesi.

Ad affrettare la fine sopraggiunse la sua improvvisa passione per Fanny Brawne, una ragazza di carattere frivolo, incapace di comprendere l'intimo struggimento del giovane il quale già si sentiva minacciato dal male che gli aveva tolto la madre e il fratello. Fu questo per Keats un amore funesto, un continuo intravvedere la felicità attraverso la grande ombra della morte. « La mia immaginazione », scrive il poeta alla fanciulla, « si pasce, mentre passeggio, di due voluttà: la tua bellezza e l'ora della mia morte. Oh se potessi averle tutte e due nello stesso momento!... Vorrei tirare a sorte l'Amore o la Morte. Vorrei che mi poteste infondere nel cuore un po' di confidenza nella natura umana. Io non ce l'ho; la vita per me è troppo brutale; son felice che esista una cosa come la tomba. Io so che soltanto lì avrò il riposo ».

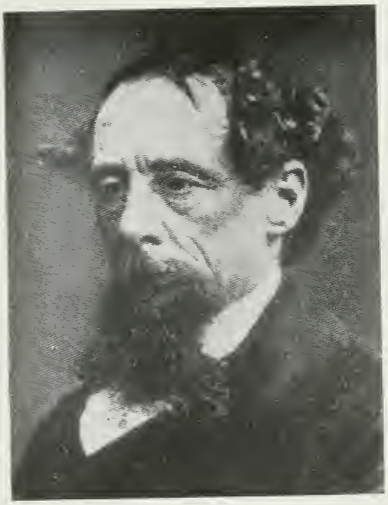
Trascorso qualche tempo nell'isola di Wight per consiglio dei medici si recò in Italia in cerca di un clima più mite. Giunto a Roma si installò in un modesto appartamento in Piazza di Spagna, ove morì dopo alcuni mesi di sofferenze assistito dall'amico Joseph Severn. Fu sepolto nel cimitero dei Protestanti, presso la piramide di Caio Cestio ove doveva presto raggiungerlo lo Shelley che pianse l'amico nelle mirabili strofe dell'*Adonais*. Durante il primo periodo della sua attività poetica il modello era stato lo Spenser; Shakespeare, Milton e in misura

Due illustrazioni di H. K. Browne (« Phiz ») per *The Pickwick Papers* di Charles Dickens.

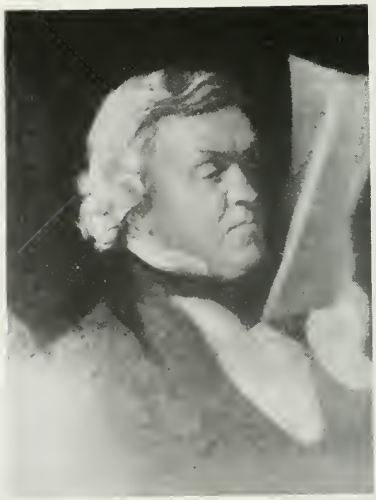
Due illustrazioni di H. K. Browne (« Phiz ») per *David Copperfield* di Charles Dickens

Thomas Carlyle.

John Ruskin.



Charles Dickens.



William Makepeace Thackeray.

minore i drammaturghi elisabettiani ebbero in seguito sopra di lui una profonda influenza.

Non pare che le sue letture in latino fossero molto estese; i capolavori della poesia greca gli furono rivelati in traduzioni, poichè il poeta che riuscì a dare meglio l'immagine calda e viva della Grecia eroica, non seppe mai il greco e conobbe Omero attraverso le versioni del Chapman, le quali tuttavia, nell'inglese dell'epoca elisabettiana, conservano (ciò che non s'avvera nelle posteriori versioni neo-classiche) il vigore dell'originale.

La sua esaltazione per l'arte dell'antica Grecia trasse anche nutrimento dalla lettura del dizionario classico del Lemprière e dalla visione degli « Elgin marbles » conservati al British Museum (1).

Il lettore tuttavia quasi non avverte la deficienza di una preparazione condotta direttamente sui classici, perchè Keats riesce a ricreare in sè il mondo passato spontaneamente, senza alcuna difficoltà apparente. Il senso della bellezza classica non pervenutogli attraverso una compiuta esperienza letteraria gli consentì di assimilare l'antico e di renderlo in canti perfetti con un senso nuovo, vorremmo dire moderno. Tale sua grecità contribuì ad orientarlo verso una specie di esotismo classicheggiante in cui sono facilmente riconoscibili alcuni elementi dell'ultimo romanticismo. E' vero che essendo il più obbiettivo fra i poeti della sua generazione e componendo poesia raramente personale egli è, in fondo, il meno romantico dei poeti di questo periodo; ma squisitamente romantico è tuttavia quel particolare tono nostalgico così frequente nei temi da lui trattati e che non è difficile cogliere tanto nei miti ellenici quanto nelle leggende medievali o nei racconti dell'Oriente.

Questi diversi motivi nostalgici sembrano alla fine confluire tutti in un tema fondamentale, nel presago anelito alla morte che non solo segnerà la fine di ogni male, ma aprirà le porte dell'eternità. La caducità della bellezza e dell'amore, la mortalità dolorosa e fuggitiva non potranno più affiggere il poeta il quale avrà finalmente trovato asilo sicuro in una bellezza immutabile ed eterna. Sembra compiersi così il voto del poeta il quale già negli ultimi versi dell'*Ode to a Nightingale* aveva creduto per un momento che la sua ardente aspirazione fosse divenuta realtà:

---

(1) Queste mirabili sculture furono portate dalla Grecia in Inghilterra da Lord Elgin, ambasciatore presso la Sublime Porta.

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn (1).

Il Keats non aveva, come lo Shelley, un messaggio profetico da rivolgere all'umanità futura. Egli è il poeta puro che persegue con ardore inestinguibile il suo sogno di bellezza ovunque si trovi: nel mondo classico greco, nelle leggende medievali, nella natura. Precursore dell'estetismo, la sua poesia si fonda tuttavia su presupposti morali e quantunque sia evidente che essa andava sviluppandosi e approfondendosi, è vano speculare ciò che il poeta avrebbe potuto fare se fosse vissuto più a lungo.

I grandi poeti romantici, ad eccezione di Wordsworth, morirono tutti giovani, così a colmare la lacuna effettivamente esistita nella poesia tra questo periodo e quello vittoriano susseguente, troviamo alcuni poeti minori, in parte ancora legati al passato, che illustrano taluni aspetti meno importanti della sensibilità romantica.

Ricordiamo Samuel Rogers (1763-1855), autore di un'opera *Italy* (1822-28), misto di prosa e di versi, con belle descrizioni naturali; Thomas Campbell (1777-1844), attualmente noto soltanto per alcuni canti guerreschi e patriottici divenuti popolari, quali *Ye Mariner of England* (1801), *Hohenlinden* (1803) e *The Battle of the Baltic* (1809); Thomas Moore (1779-1852), irlandese, amico del Byron di cui risentì l'influsso, che ottenne grande fama ai suoi tempi principalmente col poema *Lalla Rookh* (1817), raccolta di novelle romantico sentimentali in versi di soggetto orientale, e con le *Irish Melodies* (1807-34), liriche piene di delicata armonia e dolcezza malinconica, composte su canti nazionali e motivi popolari della sua terra, per le quali viene ancor

(1) Tu non sei nato per la morte, immortale Uccello! — le fameliche generazioni non ti calpestano; — la voce che odo in questa notte fugace fu udita — in giorni antichi dall'imperatore e dal villano: — forse la stessa canzone che trovò la via — del triste cuore di Ruth, quando, piena di nostalgia — ella stette in lagrime in mezzo al grano straniero: — la stessa che spesse volte ha — ammaliato magiche finestre, aperte sulla spuma — di mari perigliosi, in fatate terre abbandonate.

oggi considerato come il più notevole tra i romantici minori; infine Thomas Hood (1799-1845) che si ricollega ai vittoriani sia per le poesie serie, tra le quali menzioniamo le popolarissime *The Song of the Shirt* e *The Bridge of Sighs* d'ispirazione umanitaria, sia per la ricca vena umoristica che le necessità di una vita misera e travagliata lo costrinsero massimamente a sfruttare.

PROSATORI DEL PERIODO ROMANTICO

Quando la moda del romanzo sentimentale e del romanzo picaresco venne a cessare il gusto del pubblico si orientò verso il così detto « romanzo nero ». Non più lagrime o sorrisi, ma il brivido di terrore. Inizia la serie, come s'è detto, Horace Walpole col suo *Castle of Otranto* nel quale non manca nessun elemento atto a creare tale brivido: il castello gotico tetro e misterioso, i corridoi sotterranei, le botole, i trabocchetti. le tombe, gli spettri, ecc. e tutto questo nello scenario pittoresco dell'Italia del Medioevo.

Mrs. Ann Radcliffe (1764-1822) continua lo stesso genere coi romanzi *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *The Romanee of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797) ed altri. Le figure che più spesso ricorrono nella sua opera sono belle ragazze perseguitate e infelici, vecchi servitori, nobili rovinati, traditori, banditi.

Matthew Gregory Lewis (1775-1818) aggiunse a quelli già usati da Mrs. Radcliffe l'elemento della sensualità e delle repulsione fisica. Il suo romanzo più noto *The Monk* (1796) suscitò al suo primo apparire un grande scandalo.

Concorrono a creare il brivido voluto dal Lewis macchie di sangue, lo spettro di una monaca che era stata prostituta e assassina, incantesimi dentro magici cerchi segnati col sangue, ecc. Più tardi in *Frankenstein* (1817) Mary Wollstonecraft Godwin (Mrs. Shelley, 1797-1851) aggiungerà al terrificante il meraviglioso scientifico. Ci presenta infatti un uomo capace di creare un essere vivente il cui aspetto è però così repellente che le persone alle quali egli vorrebbe fare del bene lo fuggono inorridite così che inasprito egli è preso da una violenta pazzia omicida.

Contro tal genere di romanzi cercarono di reagire alcune scrittrici che fecero appello non ai nervi, ma alla ragione e al cuore del lettore.

Ricordiamo Fanny Burney (1752-1840) che rappresenta con fedeltà e vivace umorismo la società e gli usi del tempo, particolarmente nel

primo e migliore dei suoi romanzi *Evelina, or The History of a Young Lady's Entrance into the World* (1778), in forma epistolare, che ebbe un successo immediato; e MARIA EDGEWORTH (1767-1849), precorritrice del romanzo storico nei suoi romanzi d'ambiente irlandese *Castle Rackrent* (1800), *The Absentee* (1810) e *Ormond* (1817).

Accanto ad esse merita un posto speciale JANE AUSTEN (1775-1817). Trascorse la vita in un piccolo paese di provincia fra i suoi doveri di buona cristiana e i suoi romanzi. Ebbe il buon senso di limitarsi a descrivere la gente che era venuta osservando nel suo piccolo mondo provinciale. Non parlò nè di passioni amorose, nè di grandi affanni, ma di come nasce l'affetto nell'animo di una giovinetta, di buone combinazioni matrimoniali e di piccole rivalità mondane. Con fine ironia, non priva talora di malizia, ella si studiò di mettere in ridicolo le debolezze e le miserie della gente che la circondava.

Nel romanzo *Pride and Prejudice* (1813), forse l'opera sua maggiore e certo la più popolare, ci descrive una fanciulla di elevati sentimenti che respinge l'offerta di matrimonio di un giovane nobile, ricco e altero perchè manca di riguardo verso la sua famiglia, in una storia a lieto fine d'ambiente provinciale, tra balli, inviti, pettegolezzi e matrimoni. Mentre la descrizione delle ragazze di provincia è riuscitissima l'Austen, per mancanza d'esperienza, non è altrettanto felice nello studio della psicologia maschile. Gli altri suoi romanzi sono: *Sense and Sensibility* (1811), il primo pubblicato, *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816), da alcuni considerato il suo capolavoro, *Northanger Abbey*, satira dei romanzi neri, ed infine *Persuasion*, pubblicato postumo, come il precedente, nel 1818. Anche in essi l'Austen si rivela osservatrice precisa e dimostra grande abilità sia nella delineazione dell'intreccio che dei personaggi, sempre ben individualizzati e indipendenti dalla loro creatrice che li domina spesso con un sorriso, illuminandoli di una luce delicata e uguale.

Fra i pensatori dobbiamo specialmente ricordare JEREMY BENTHAM (1748-1832) noto per la sua teoria sull'utilitarismo; THOMAS ROBERT MALTHUS (1766-1834) pastore anglicano, professore di economia politica e di storia, autore di *An Essay on the Principle of Population*, pubblicato anonimo nel 1798, suscitando grande scalpore, del trattato *Principles of Political Economy* (1820) e di altre opere economiche; WILLIAM COBBETT (1762-1835) pubblicista, agitatore, fondatore del *Weekly Political Register* (1802) organo del partito popolare radicale; SYDNEY SMITH (1771-1845) pastore anglicano, autore di numerosi articoli e saggi polemici pubblicati specialmente nella *Edinburgh Review*, della quale fu uno dei fondatori; e ancora DAVID RICARDO (1772-1823),

economista liberale, autore di un'opera famosa *Principles of Political Economy and Taxation* (1817), in cui enuncia la legge della rendita fondiaria.

Una caratteristica del periodo romantico fu la creazione di molte grandi riviste politiche e letterarie quali la *Edinburgh Review* (1802), la *Quarterly Review* (1809), il *Blackwood's Magazine* (1817), il *London Magazine* (1820), ecc. A Addison, Steele e agli altri critici e saggisti del Settecento seguono ora, a un secolo di distanza, Lamb, Hazlitt, De Quincey, Hood, ed una numerosa schiera di minori.

Charles Lamb (1775-1834) studiò nella celebre scuola del Christ's Hospital dove ricevette un'ottima istruzione specie nelle lingue classiche. Fu costretto poi ad interrompere gli studi e s'impiegò prima nella South Sea House e poi nell'East India Office. Conobbe ben presto la sventura: nel settembre del 1796 in un accesso di pazzia furiosa sua sorella Maria uccise la madre. Si assunse allora la responsabilità di tenerla presso di sè dedicando tutta la vita all'infelice creatura.

Il grande pubblico lo conosce specialmente come autore dei famosi *Tales from Shakespeare* (1807), racconti ad uso dei giovani tratti dai lavori teatrali dello Shakespeare che compose in collaborazione con la sorella, e nei quali troviamo mirabilmente fusi la potenza shakespeariana e il fascino dei racconti delle fate. Nel 1808 apparvero gli *Specimens of English Dramatic Poets Who Lived about the Time of Shakespear* (Saggi dei poeti drammatici inglesi che vissero intorno al tempo di Shakespeare), che attestano la finezza e la penetrazione critica poste dal Lamb nello studio dei drammaturghi elisabettiani.

Ma l'opera sua maggiore, che lo rende uno dei più amati e ammirati saggisti inglesi, è quella intitolata *Essays of Elia*, ch'egli venne pubblicando — appunto sotto il pseudonimo di Elia — tra l'agosto del 1820 e il dicembre del 1822, nel *London Magazine*. In questi saggi (apparsi in volume nel 1823), come nei *Last Essays of Elia* (1833) che completano la serie, è facile cogliere una copiosa vena di umorismo, spesso paradossale e bizzarro ma sempre bonario e caldo di simpatia umana. Lo stile è arcaicizzante e non privo di preziosità musive secentesche e settecentesche, sebbene a volte semplice e immediato, ma anche quando gli elementi materiali e formali sono altrui, il complesso ha la freschezza e le caratteristiche inconfondibili di una fantasia originale.

La sua prosa unisce all'umorismo un poco superficiale ed esteriore dell'Addison, una concretezza sua propria, fatta di particolari grandi e piccini, ricordi della fanciullezza e di scuola, di compagni, della

sua Londra, una nota personale gaia o dolorosa soffusa di semplice poesia che ci avvince e ce lo rende caro.

A parte qualche errore di giudizio William Hazlitt (1778-1830) fu critico acuto e indipendente, sebbene gli mancasse la genialità e la gentilezza d'animo del Lamb. Violento nelle antipatie e negli entusiasmi, è l'energia che pone in ogni suo scritto — il « gusto » come egli stesso la chiama — che rende i suoi saggi lettura stimolante e viva, sia che egli tratti dei personaggi di Shakespeare, dei drammaturghi elisabettiani o di quelli della Restaurazione, sia che tratti della scuola del Pope. Critico di molto buon senso e scrittore di forte presonalità, nei suoi saggi possiamo seguire il formarsi del suo pensiero attraverso osservazioni successive, finchè, dalla sintesi della formula, l'immagine scaturisce in tutto il suo splendore. Fra le sue opere migliori ricordiamo: *Characters of Shakespeare's Plays* (1817), *Lectures on the English Poets* (1819), *Lectures on the English Comic Writers* (1819), *Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth* (1820); e un gran numero di saggi raccolti in *The Round Table* (1817), *Table Talk* (1821-2), e *The Plain Speaker* (1826).

Leigh Hunt (1784-1859) quasi oscurato dal Lamb e da Hazlitt per quanto poco originale è in verità superiore alla sua fama. Pubblicò nell'*Examiner* articoli veramente interessanti e piacevoli. Le sue doti di scrittore gli avrebbero forse consentito di elevarsi molto più in alto, ma le necessità della vita lo costrinsero ad una attività troppo dispersa per poter raggiungere la posizione tenuta da Hazlitt. Degna di nota la sua *Autobiography* (1850-9).

Thomas De Quincey (1785-1859) brillante poligrafo, è ricordato specialmente per le sue *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) apparse nel *London Magazine* in cui ci narra molti episodi della sua vita quanto mai movimentata. Le pagine che si riferiscono ai suoi anni di miseria a Londra, sono indimenticabili.

Nel *Tait's Magazine* pubblicò le sue *Reminiscences of the English Lake Poets*. Diverso da quello del Lamb è l'humour di De Quincey, ironico, intensamente individuale e fantastico nei momenti migliori, ma più spesso grottesco e a volte triviale, quale si rivela principalmente nel *Murder Considered as One of the Fine Arts*. Per le peculiarità della fantasia e il suo insistere su certi temi misteriosi egli sembra in un certo senso anticipare i racconti del Poe. Scrittore elegante e ornato, sebbene troppo diffuso, arricchisce la prosa inglese di una nuova ricerca di effetti che conferisce ad essa un particolare sapore poetico.

Oltre al noto saggio critico *On the Knocking at the Gate in*

Macbeth ricorderemo *The Daughter of Lebanon*, *The English Mail Coach*, e *Levana and our Ladies of Sorrow*.

Nell'ombra è rimasto per un certo tempo e in parte ancora rimane Thomas Love Peacock (1785-1866), letterato, romanziere paradossale, amico dello Shelley il quale doveva ispirargli la figura dell'eroe del romanzo *Nightmare Abbey* (1818) che voleva essere una parodia dell'esaltazione romantica. Di lui si ricordano specialmente: *Misfortunes of Elphin* (1829), e *Crotchet Castle* (1831). Notevole fu l'influenza esercitata da questo scettico intellettuale su romanzieri moderni come il Meredith e Aldous Huxley.

In gran parte dell'opera di Walter Savage Landor (1775-1864) la preoccupazione dello stile è evidente. Cacciato come lo Shelley dall'Università di Oxford per le sue opinioni, trascorse la maggior parte della sua vita in Italia. Le sue *Imaginary Conversations* (1824-9) sono delle conversazioni drammatiche fra personaggi greci, latini, italiani e inglesi, nel cui stile classico e paludato risuona sovente l'eco degli scrittori latini.

Oltre a quest'opera in prosa, considerata la sua più importante, il Landor è l'autore di drammi di scarso valore, come *Count Julian* (1812), *Andrea of Hungary*, *Giovanna of Naples*, *Fra Rupert* (1839-40), e poeta, particolarmente felice nel genere epigrammatico. Tra le poesie ricordiamo: *Gebir* (1798), poema eroico di soggetto orientale, e le raccolte *Idyllia Heroica* (1814) e *The Hellenics* (1847), idilli e poemetti spesso composti originariamente in latino e quindi tradotti in versi inglesi, tra i quali meritano speciale menzione *The Death of Artemidora* e *Hamadryad*.

XIII

IL PERIODO VITTORIANO

Le conseguenze sociali ed economiche della così detta rivoluzione industriale del secolo XIX (1) furono tali da mutare il volto dell'Inghilterra: sorsero ardui problemi la cui soluzione doveva cercarsi in parte alla luce delle nuove idee uscite dalla Rivoluzione francese. Mentre da un lato le dure realtà della vita si imponevano agli uomini della nuova generazione, dall'altro le grandi invenzioni dell'epoca conducevano gli spiriti a considerare la vita in modo più materialistico o, quanto meno, realistico.

Questo periodo presenta qualche analogia con quello che abbiamo chiamato classico, senonchè al razionalismo del sec. XVIII si sostituisce ora la ricerca scientifica: come un secolo avanti s'era pensato che la ragione sarebbe stata in grado di trovare una risposta ad ogni problema, così ora si ritiene che la scienza riuscirà a svelare e a risolvere i più riposti e difficili problemi della natura e della società.

Il duro utilitarismo economico di J. Bentham trova un continuatore più illuminato in John Stuart Mill (1806-73), che va qui ricordato, oltre che per le sue opere fondamentali di economia, sociologia e politica, per l'interessante *Autobiography* (1873), non priva di pregi stilistici.

Prosatori efficaci sono pure lo scienziato Charles Darwin (1809-82), che colla sua opera *The Origin of Species* (1859), in cui prospetta la teoria dell'evoluzione, segna una data importante nella storia della

(1) In quell'epoca il regno della fabbrica si andò allargando sempre più a spese delle occupazioni agricole; una percentuale sempre maggiore della popolazione diventò schiava delle macchine delle grandi imprese industriali (specie delle industrie cotoniere del Lancashire o di quelle derivanti dall'applicazione del carbone alla metallurgia). La larga immigrazione dai distretti rurali ai centri urbani fu dovuta all'accrescimento della popolazione e alle nuove possibilità di impiego offerte dai centri industriali.

scienza moderna: il filosofo Herbert Spencer (1820-1903), il maggiore rappresentante del positivismo inglese, che coordina il pensiero scientifico del suo tempo in un vasto e coerente sistema filosofico; e soprattutto il dotto fisiologo Thomas Henry Huxley (1825-95) che in innumerevoli saggi, conferenze e monografie si fa campione dell'agnosticismo e battagliero divulgatore della teoria di Darwin, ch'egli per primo applica apertamente all'uomo.

Il razionalismo di questi scienziati, pensatori e filosofi provoca una reazione di carattere spirituale e idealistico, la quale trova espressione — oltre che in varie correnti di scrittori e pensatori, dei quali tratteremo più avanti — nel così detto « Oxford Movement » (1) col quale, mentre si reagì al culto imperante della scienza, si vollero richiamare in vita riti e dogmi soppressi al tempo della Riforma.

Alcuni fra coloro che si trovarono alla testa di tale movimento lasciarono la Chiesa anglicana e divennero cattolici. Il più noto fra questi fu John Henry Newman (1801-90), creato più tardi cardinale, autore della famosa *Apologia pro Vita Sua* (1864) scritta in uno stile terso ed efficacissimo in difesa della propria conversione e del non meno famoso oratorio, musicato da Elgar, *The Dream of Gerontius* (1866), visione di un'anima giusta al momento della dipartita.

Dal punto di vista letterario, l'epoca vittoriana non è che la continuazione del movimento romantico, di cui serba lo spirito profetico, ma i nuovi elementi ch'essa vi introduce e che assumono col tempo sempre maggior rilievo e importanza, fanno sì che i suoi profeti appartengano più al mondo della prosa che a quello della poesia.

Fra i prosatori che meglio rappresentano le nuove tendenze politiche e sociali dobbiamo ricordare anzitutto Thomas Carlyle, Thomas Babington Macaulay, Charles Dickens e William Makepeace Thackeray.

Thomas Carlyle (1795-1881) nacque a Ecclefechan, in Iscozia, da famiglia di contadini. Studiò a Edimburgo con l'intenzione di avviarsi alla carriera ecclesiastica, ma più tardi, dopo un periodo di crisi spirituale, lasciò il primo progetto per dedicarsi alla letteratura tedesca che cercò di far conoscere ai lettori inglesi mediante alcuni saggi sui romantici tedeschi, una *Life of Schiller* (1823-4) e una traduzione dal *Wilhelm Maister* (1824) di Goethe. L'influenza tedesca è palese anche nel suo *Sartor Resartus* (Il sarto rappezzato, 1833-4) derivato, in parte almeno, dall'opera di Jean Paul Richter. E' una specie di opera auto-

(1) Detto anche « Tractarian Movement » da una serie di opuscoli *Tracts for the Times* (1833-41) dovuti a John Keble, iniziatore del movimento, al Newman, al Pusey e ad altri.

biografica in cui l'autore svolge una sua teoria sui vestiti che stanno a rappresentare allegoricamente l'aspetto esteriore delle cose; è appunto il vestito, cioè questo velo di ipocrisia e di pregiudizi, che ci nasconde la verità interiore.

Vivace e drammatica, ma invero troppo unilaterale, è l'altra opera del Carlyle *The French Revolution* (1837), una delle cose sue migliori. Più che una storia vera e propria, essa è un quadro allucinante epico-romanzesco ove vediamo emergere, da una folla di milioni di affamati, gli eroi e i semieroi di quel grande sommovimento sociale. Quattro anni più tardi pubblicò una serie di conferenze *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (Sugli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia), in cui spiega il suo concetto sullo svolgimento della storia, la quale non sarebbe fatta già dalle masse o dai parlamenti, ma dai grandi uomini-eroi che guidano i popoli sulla via del progresso e sono gli unici veri artefici della civiltà.

Nei saggi sul *Chartism* (Cartismo, 1840) (1) e in *Past and Present* (Passato e presente, 1843) egli prende a considerare alcuni tra i più gravi problemi sociali che s'agitavano allora. In *Past and Present* pone a raffronto l'Inghilterra medievale con l'Inghilterra del suo tempo e dopo aver criticato la complicata e inutile organizzazione moderna, esprime la speranza che sia vicino il ritorno al passato e che un uomo giusto assuma nelle sue mani il potere supremo.

The Letters and Speeches of Oliver Cromwell (Lettere e discorsi di Oliviero Cromwell, 1845) e l'opera sua più ambiziosa *Frederick the Great* (Storia di Federico il Grande, 1858-65) esaltano la figura dei due grandi uomini che rappresentano per l'autore l'incarnazione dell'eroico.

Carlyle reagisce alla morale utilitaria della sua epoca cercando di dimostrare quale importanza, quale altissimo significato, abbiano i valori dello spirito, predicando l'obbedienza, il dovere, la disciplina e affermando che « ogni lavoro per quanto semplice è sacro se onestamente compiuto per il bene dell'umanità ».

Il suo stile è personalissimo, rude e a scatti, con frequenti omissioni di parole, profusione di maiuscole e con elementi morfologici e sintattici derivati dal tedesco, ma è vigoroso e colorito e nei momenti migliori fa pensare per la liricità e la veemenza a quello dei profeti ebraici. Adoratore della forza, il Carlyle divenne col tempo sempre più ostile alle idee democratiche, mostrandosi anche in ciò agli anti-

(1) Da « Charter » cioè la carta, il documento in cui erano contenute le prime riforme che gli agitatori chiedevano allora per il popolo.

podi dell'altro eminente storico vittoriano il Macaulay, che di queste idee fu assertore convinto ed entusiasta.

Thomas Babington Macaulay (1800-59) nato a Rothley Temple, Leicestershire, è pure di origine scozzese. Ebbe sin da fanciullo grande passione per la lettura e memoria prodigiosa. Studiò al Trinity College, Cambridge, dove si laureò con onore in legge, ottenendovi più tardi il posto di *fellow*, che tenne per qualche anno. S'era rivolto intanto alla letteratura, affermandosi giovanissimo col saggio su *Milton* (1825), pubblicato sulla *Edinburgh Review*, della quale divenne assiduo collaboratore per un ventennio, acquistandosi larga rinomanza con numerosi articoli e saggi d'argomento letterario e storico, raccolti in volume nel 1843 col titolo di *Critical and Historical Essays*, tra i migliori dei quali ricordiamo quelli su *Sir William Temple* (1838), *Lord Clive* (1840) e *Warren Hastings* (1841), di carattere storico.

Come poeta riprese la vecchia ballata in *The Lays of Ancient Rome* (I canti dell'antica Roma, 1842), che divennero subito popolari; ma egli è famoso soprattutto come storico per la *History of England from the Accession of James II* (Storia d'Inghilterra dalla salita al trono di Giacomo II, 1848-61) in cinque volumi, incompiuta.

Narratore facile ed elegante, il Macaulay ci offre smaglianti evocazioni storiche, riuscendo mirabilmente a far rivivere un uomo o un'epoca grazie alla perfetta conoscenza dell'ambiente e al giudizioso impiego del particolare pittoresco. La storia da lui esposta con grande efficacia e luminosa chiarezza, acquista l'interesse di un romanzo, ma l'impeto della narrazione da cui l'autore sembra trascinato non gli permette l'uso ponderato delle fonti, così ch'egli manca talora d'obiettività e i suoi giudizi non sono sempre attendibili.

Migliori, da un certo punto di vista, dei saggi del Macaulay — brillanti ma piuttosto superficiali — sono quelli di Matthew Arnold (1822-88), che fu dapprima ispettore scolastico con incarichi governativi che gli permisero di visitare parte dell'Europa, poi professore di poesia a Oxford.

Poeta di scarso impeto lirico e spirito fra i più travagliati dalla crisi spirituale del suo tempo, rivela la sua ammirazione per la letteratura greca nella forma scultorea e nella nitida sobrietà dei suoi versi, ispirati a un pessimismo contenuto, che talora si sublima modulandosi in note di profonda malinconia. Di lui ricordiamo *The Strayed Reveller and Other Poems* (1849), *Empedocles on Etna* (1852), una prima serie di *Poems* (1853) che gli diede fama, comprendente *Sohrab and Rustum* e *The Scholar Gipsy*, una seconda serie di *Poems* (1855) con

due aggiunte e l'elegia *Thyrsis* (1867) in memoria del poeta amico Arthur Hugh Clough.

La prefazione ai *Poems* del 1853 prelude alla sua attività di critico — letterario e, in grado minore, sociale e religioso — che occupa la seconda parte della sua vita ed è d'importanza eccezionale. Studioso di letterature comparate contribuisce ad allargare l'insularità della cultura inglese, ponendola a contatto colle correnti intellettuali europee. La sua critica letteraria, quantunque non priva di pregiudizi, ebbe profondi e benefici effetti sui contemporanei, facendo loro capire la necessità d'aggiungere ai caratteri e ai valori propri della loro tradizione, l'elemento classico come fattore fondamentale per una esatta valutazione dell'opera d'arte, che deve essere considerata nel complesso più che nelle bellezze particolari e condannando gli eccessi del romanticismo allora prevalente. L'Arnold denunzia inoltre il filisteismo dell'Inghilterra vittoriana, la sua morale ipocrita e l'angusto dogmatismo religioso.

Tra le opere in prosa, nelle quali usa uno stile terso e signorilmente ironico, ricordiamo specialmente i saggi d'argomento letterario *On Traslating Homer* (1861), *Essays in Criticism* (1865, seconda serie 1888), *On the Study of Celtic Literature* (1867), *Discourses in America* (1885) e gli scritti di critica sociale e religiosa *Culture and Anarchy* (1869), *St. Paul and Protestantism* (1870), *Literature and Dogma* (1873), *God and the Bible* (1875).

John Ruskin (1819-1900) è il maggior critico d'arte di questo periodo. Nato a Londra di agiata famiglia scozzese, ebbe una educazione accurata e originale, che continuò al Christ Church di Oxford, dove vinse il premio poetico Newdigate, e completò con frequenti viaggi all'estero. La madre rigida puritana lo iniziò alla lettura della Bibbia, il cui stile influirà profondamente su quello dello scrittore, in particolare negli anni giovanili.

La prima opera importante *Modern Painters* (Pittori moderni, 1843-60) in cinque volumi, pubblicati a distanza di anni l'uno dall'altro, fu subito ammirata per la singolarità delle idee ivi contenute e per lo splendore della forma, ricca di cadenza oratoria e di solenni metafore bibliche. Contiene la difesa e l'elogio del pittore Turner, l'esposizione delle teorie dell'autore sull'arte, uno studio del paesaggio in generale e nei suoi elementi costitutivi e la descrizione e l'analisi d'innumerevoli quadri dei maggiori pittori antichi e moderni, considerati soprattutto come paesaggisti.

In *The Seven Lamps of Architecture* (Le sette lampade dell'architettura, 1849) e in *The Stones of Venice* (Le pietre di Venezia, 1851-3)

il Ruskin passa a studiare l'architettura e in particolare gli aspetti e le forme dell'arte gotica, che — essendo originata da una fede sincera ed intensa e la conseguenza del sistema sociale e morale del Medioevo — egli antepone, illuminandone la bellezza, all'arte del Rinascimento, da lui ritenuta il prodotto artificiale e d'imitazione del tramontato mondo pagano. Il suo atteggiamento come critico e come maestro si può così riassumere: La vera arte implica e sviluppa una severa disciplina intellettuale ed etica ed è perciò condizione ed effetto insieme dell'innalzamento morale e civile di un popolo.

Nei volumi *Unto this Last* (1862) e *Munera Pulveris* (1872) egli espone le sue teorie sul sistema capitalistico che costituisce la base della società moderna, denunciando i mali che da esso derivano e propugnando la necessità di ritornare a un lavoro meno artificiale e meccanico ma più religiosamente e artisticamente sentito, qual'era quello dell'artigiano del Medioevo. Altri scritti importanti del Ruskin sono *Sesame and Lilies* (1865), operetta fra le più popolari dell'autore comprendente due conferenze (1) sui libri e la lettura e sulla donna, *Time and Tide* (1867) e *Fors Clavigera* (1871-84) in forma epistolare, dove continua la predicazione del suo vangelo estetico-sociale, ch'egli del resto cercò anche di mettere in pratica, profondendo in questo apostolato gran parte del suo patrimonio con risultati sconfortanti, e infine *Praeterita* (1885-9) sorta di autobiografia incompiuta piena di fascino nel suo vivace tono discorsivo.

Si suole rimproverare al Ruskin di aver fondato la sua estetica su di un pregiudizio etico, gli si rimproverano anche la parzialità per l'arte medievale, le frequenti contraddizioni, lo stile troppo ornato e diffuso; tali accuse risultato almeno in parte inesatte, poichè se è vero ch'egli chiese all'arte sincerità e sanità morale, ciò non significa ch'egli le chiedesse d'impartire lezioni di morale, se si mostrò spesso ottuso e ingiusto verso il Rinascimento, può servirgli d'attenuante l'entusiasmo con cui riscoperse e rivelò la grande arte italiana prerinascimentale, mentre l'enfasi e il soverchio decoro del suo stile diminuirono col tempo. Come osserva giustamente M. Praz (2), il merito precipuo di questo scrittore sta in una profonda sensibilità nativa che trionfò di ogni astrazione e pregiudizio, rivoluzionando l'estetica non solo inglese, ma europea, e questa sensibilità trovò magistrale espressione in uno stile adorno, limpido e puro che conferisce alle sue pagine un valore letterario permanente.

---

(1) Una terza venne aggiunta nell'edizione del 1868.
(2) *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 305-6.

Accanto alla storia, al saggio e ad altri scritti composti con intendimento estetico e sociale fiorisce il romanzo umanitario di Dickens e di Thackeray.

Charles Dickens (1812-70), figlio di un modesto impiegato dei Docks di Portsea, fu condotto a Londra da fanciullo. Qui visse alcuni anni di amarezze e di miseria che non doveva dimenticare mai più. Suo padre fu messo in prigione per debiti ed egli dovette occuparsi presso una fabbrica di lucido da scarpe, dove incollava etichette sulle scatole per pochi scellini alla settimana. Ma giunsero tempi migliori. Il padre, liberato dalla prigione, divenne cronista parlamentare di un giornale e il piccolo Charles, dopo aver frequentato per breve tempo le scuole e quindi uno studio legale, seguì la nuova professione paterna.

I suoi primi scritti furono dei bozzetti di costume pubblicati in vari giornali e raccolti poi in volume col titolo *Sketches by Boz* (Schizzi di Boz, 1836-7). Pure nel 1836 egli iniziò la pubblicazione a puntate mensili di *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (Le carte postume del circolo Pickwick), che dovevano servire di commento a una serie di disegni umoristici di un caricaturista allora in auge, il quale si proponeva di illustrare le avventure di una comitiva di pseudo sportivi. Dopo il primo numero il caricaturista morì e Dickens potè abbandonarsi alla piena della sua fantasia e del suo « humour » e, modificando il piano originario, scrivere un libro unico nella storia letteraria inglese e diverso da ogni sua opera posteriore.

Questo capolavoro dell'umorismo è stato giustamente considerato (1) il punto di passaggio nell'arte dello scrittore dal bozzetto al romanzo. Comincia infatti come una serie di quadri, di aneddoti comici, colla presentazione di tipi eccentrici e divertenti, per acquistare man mano uno svolgimento più ordinato e coerente. Mr. Pickwick è un misto di pedanteria e di bontà: il comico nasce dalla sproporzione tra l'uomo qual'è e la posizione che l'autore gli assegna. Sam Weller, il fedele servitore pronto di lingua e ricco di risorse, è la prima grande creazione di Dickens, ma anche gli altri personaggi — il gruppo dei cocchieri e dei servi, l'avvocato, la padrona di casa e le sue amiche — sono descritti in modo veramente mirabile.

Lo scrittore proseguì nella via così brillantemente iniziata e pubblicò in rapida successione *Oliver Twist* (1837-8), romanzo umanitario in cui descrive gli orrori delle « workhouses » (case di lavoro), narrando la storia dolorosa di un povero orfanello che capita in mezzo a una banda di ladri i quali cercano di abituarlo al delitto, ma finisce col ri-

(1) E. C. Longobardi, *Carlo Dickens*, Venezia, Ist. Ven. Arti Grafiche, 1913.

trovare i suoi parenti e venire da essi accolto amorevolmente; *Nicholas Nickleby* (1838-9), dove denuncia la fame e i maltrattamenti patiti dai fanciulli nelle scuole private in un racconto d'avventure a lieto fine, migliore del precedente dal punto di vista artistico pel felice connubio del comico e del patetico; *The Old Curiosity Shop* (La bottega dell'antiquario, 1840-1), storia commovente — talvolta un po' troppo sentimentale, come nella morte della piccola Nell — di una bambina che accompagna il nonno, perseguitato da un creditore spietato, nelle sue peregrinazioni, condividendone le vicende dolorose e gli stenti fino a morirne; e il romanzo storico *Barnaby Rudge* (1841).

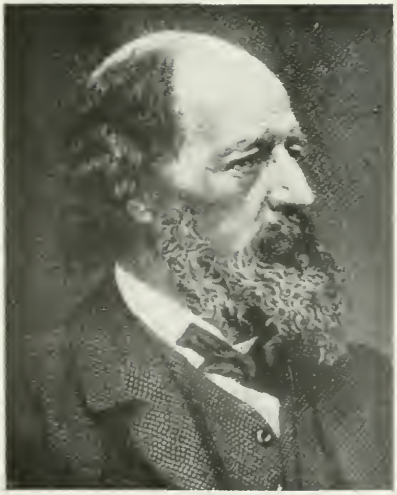
Le migliorate condizioni finanziarie avevano permesso intanto allo scrittore di sposarsi e nel 1842 di fare un viaggio negli Stati Uniti, che gl'ispirò il romanzo *Martin Chuzzlewit* (1843-4), una satira appunto della vita americana. Nel 1843 ci diede *A Christmas Carol* (Cantico di Natale), il primo di una serie di deliziosi racconti natalizi, continuata con *The Chimes* (Le campane, 1845), *The Cricket on the Hearth* (Il grillo del focolare, 1846) e qualche altro, nei quali il reale e il fantastico, la comicità e il sentimento, si fondono mirabilmente. In *Dombey and Son* (Dombey & Figlio, 1847-8) l'autore ci descrive lo stato di prostrazione in cui si trova un ricco e superbo commerciante londinese colpito dalla sventura.

Frattanto veniva scrivendo quello che è considerato dalla maggior parte dei lettori e dei critici il suo capolavoro *David Copperfield* (1849-50), libro che l'autore stesso prediligeva. E' questo un romanzo autobiografico: le miserie e i dolori di David Copperfield sono, in parte almeno, le difficoltà e le dure esperienze di Dickens. Accanto a quella del protagonista di sono altre figure indimenticabili: Mr. Micawber, l'uomo buono e in fondo onesto, dall'aspetto solenne e dall'eloquio altisonante, che dimostra però la più infantile incapacità nella vita pratica; Miss Trotwood, la zia di David, donna di carattere forte e bizzarro ma buona; Peggotty, la fedele domestica; Dora Spenlow, la moglie bambina; Uriah Heep, l'ipocrita e disonesto amministratore di casa Wickfield, e molti altri personaggi e macchiette, tutti con l'impronta del genio dickensiano.

Seguono *Bleak House* (Casa desolata, 1852-3) in cui sono satireggiate le interminabili lungaggini della procedura inglese; *Hard Times* (Tempi difficili, 1854) dove sono descritti gli scioperi di un immaginario bacino carbonifero; *Little Dorrit* (1857-8), fiera requisitoria contro il sistema di imprigionare i debitori insolventi; *A Tale of Two Cities* (Storia di due città, 1859), romanzo storico assai pregevole nel quale è palese l'influsso del Carlyle: l'azione si svolge a Parigi e a Londra

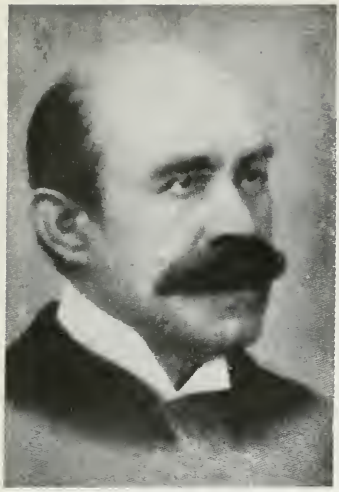
Charlotte Brontë.

George Eliot.



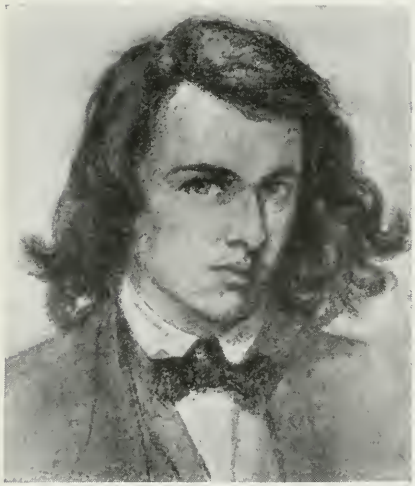
Alfred Tennyson.

Robert Browning.



Walter Pater.

Oscar Wilde.



Dante Gabriel Rossetti.

Algernon Charles Swinburne.

durante la Rivoluzione francese; *Great Expectations* (Grandi speranze, 1860-1), magnifico romanzo in cui si narrano le vicende della vita di un fanciullo beneficato da un deportato evaso; *Our Mutual Friend* (Il nostro comune amico, 1864-5), lungo racconto — pure assai pregevole — nel quale si studia l'influenza esercitata dalla ricchezza improvvisamente raggiunta su persone abituate alla povertà.

Tra la vastissima produzione del Dickens ricordiamo anche un libretto di storia ch'egli compose per i suoi figli *A Child's History of England* (Storia d'Inghilterra per bambini, 1852-4). Lo scrittore morì improvvisamente a Londra lasciando incompiuto il romanzo *The Mystery of Edwin Drood* (Il mistero di E. D., 1870) al quale attendeva. Fu sepolto nell'Abbazia di Westminster.

Il Dickens fonda la sua arte sull'umile realtà quotidiana fedelmente osservata e riprodotta, trasformandola in una propria realtà fantastica, alla luce vivida del suo genio creatore, che ha in sè qualcosa di stranamente infantile e vede gli uomini e le cose attraverso la lente deformante di un umorismo inimitabile.

Se è vero che pochi scrittori hanno fatto piangere tanto quanto Dickens — quantunque bisogna riconoscere che il suo pathos è raramente genuino — è anche vero ch'egli ha fatto ridere molto e d'un riso sano e spontaneo. Il suo « humour » infatti sgorga da fonte copiosa anche se a volte non purissima. E' stato notato che nelle sue opere non si incontra di frequente quel misto di bene e di male che è l'uomo e quel misto di riso e di pianto che è la vita. Il patetico e il comico di rado si fondono nella stessa persona o nello stesso avvenimento, cosicchè è difficile trovare personaggi che non siano completamente buoni o cattivi, completamente tragici o comici.

Queste ed altre deficienze non ci impediscono di considerare il Dickens come uno dei più grandi scrittori della letteratura inglese. Anche quando non riesce a rappresentarci un personaggio, anche quando questo resta indistinto e mediocre, riesce quasi sempre a dar risalto al sentimento di fraternità umana che lo ispira. Questo sentimento è così vivo che non si limita a illuminare le persone, ma riempie tutto l'ambiente e forma la base morale della sua opera. Dickens, che per lunghi anni ha sofferto dolori e miserie e che della vita ha ritratto anche i lati più tristi, è un ottimista. Conosce il male ma non per questo nega l'esistenza del bene, che continuamente proclama nelle sue opere. La sua arte, fatta di gioia e di bontà, è una glorificazione della vita.

Mentre i personaggi del Dickens appartengono generalmente alla piccola borghesia o al popolo quelli di William Makepeace Thackeray

(1811-63) appartengono quasi esclusivamente alle classi più ricche, i cui difetti egli descrive con satira aspra e spietata. Nato a Calcutta, fu mandato prestissimo in Inghilterra a compiere i suoi studi, prima a Charterhouse e poi a Cambridge; viaggiò sul continente, visitò Weimar e soggiornò qualche tempo a Parigi, ma ridotto in difficili condizioni finanziarie dovette ritornare a Londra nel 1837 e guadagnarsi da vivere come scrittore. Compose racconti, bozzetti, articoli di critica per diversi giornali e riviste: alcuni di essi furono poi raccolti in un volume *The Book of Snobs* (Il libro degli snob, 1848).

Nel romanzo che lo rese meritamente celebre *Vanity Fair* (La fiera della vanità) (1), pubblicato negli anni 1847-8, egli mette a contrasto il personaggio di Becky Sharp, astuta avventuriera senza scrupoli, e quello della onesta, dolce, ma incolore Amelia Sedley. L'intreccio, nella parte storica, è intessuto attorno alla data della battaglia di Waterloo (1815), che l'autore ci descrive indirettamente, ma con arte insuperabile, negli effetti ch'essa ha sulla popolazione civile della vicina Bruxelles e in particolare sullo stato d'animo dei singoli personaggi del libro che l'angoscia di quelle ore mette a nudo e rivela. E' uno dei capolavori del Thackeray e l'opera sua più popolare.

Seguono *Pendennis* (1848-50), romanzo assai pregevole, particolarmente nella sicura delineazione di alcuni personaggi secondari, in cui è descritta in modo realistico la vita di un giovane che dopo molte vicende riesce a trovare se stesso e la sua via; *The Newcomes* (1853-5) che ci mostra un Thackeray tenero e patetico: la morte del vecchio colonnello Newcome è una pagina invero commovente; il romanzo storico *Henry Esmond* (1852), altro capolavoro dell'autore, che contiene una descrizione precisa e vivace dell'epoca della regina Anna. L'interesse psicologico del libro sta nella lenta evoluzione di Lady Castlewood: dapprima essa sente pietà ed affetto per Henry Esmond, il cuginetto orfano, poi, rimasta vedova, cerca in lui aiuto e protezione, diventa la dolorosa rivale di sua figlia, l'ambiziosa e fredda Beatrix, e finisce per sposare Henry al quale porterà la pace, l'amore e la dedizione di donna e di madre. In *The Virginians* (1857-9), continuazione infelice del romanzo precedente, ritroviamo la famiglia Esmond in America durante la rivoluzione.

Come critico Thackeray tenne due serie di conferenze, più tardi pubblicate, *The English Humorists of the Eighteenth Century* (1851) e *The Four Georges* (1855-6), di non grande pregio ma che costituirono

(1) Si ricordi che *Vanity Fair* è una località in *The Pilgrim's Progress* del Bunyan.

un notevole successo finanziario. E' pure l'autore di qualche bel racconto per bambini, come *The Rose and the Ring* (1855).

Scrittore più fine forse del Dickens non ne raggiunse mai la popolarità. I suoi romanzi sono opere organiche, proporzionate, finite, più che non siano quelli dell'autore di *David Copperfield,* ma a Thackeray manca la dovizia inesauribile d'ispirazione che dà all'arte del Dickens una maggiore spontaneità. La differenza più notevole tra i due scrittori è nel tono: Dickens è bonariamente ironico, in Thackeray vi è dell'amaro. La sua ironia è tagliente, il suo atteggiamento è di solito un misto di sfiducia, di disprezzo o quanto meno di compatimento. Riesce a scolpire i suoi personaggi forse con maggiore evidenza, ma non sa circondarli di quell'atmosfera di simpatia umana che è la grande forza del Dickens.

Accanto a questi due colossi del romanzo vittoriano, che dominano la prima metà del secolo XIX, troviamo una folta schiera di altri romanzieri che contribuiscono a rendere la prosa di questo periodo straordinariamente ricca e varia. Non possiamo qui ricordare se non i più importanti di essi.

George Eliot (pseudonimo di Mary Ann Evans, 1819-80) dopo aver trascorso la giovinezza nella regione agricola del Warwickshire e meditato a lungo sulle piccole miserie della vita provinciale, pubblicò il suo primo libro *Scenes of Clerical Life* (1858), serie di tre racconti apparsi dapprima nel *Blackwood's Magazine,* che destò immediatamente l'attenzione del pubblico e della critica. Vi si trovano infatti tutte le qualità positive della scrittrice, la sincerità appassionata e l'acuto spirito di osservazione, che si estrinsecano in un realismo cosciente e sistematico, contemperato da una duplice ricca vena umoristica e patetica e da un vivo senso di pietà umana.

Anche più grande fu il successo di *Adam Bede* (1859) che la rivelò come uno degli ingegni più forti e rappresentativi del suo tempo. Il romanzo contiene delle pagine veramente superbe, come quelle in cui è descritta la seduzione della bellissima Hetty da parte di un giovane castellano, l'inutile viaggio dell'infelice per raggiungere l'amante, l'infanticidio, il processo, ma scade verso la fine, dove l'autrice — cedendo al gusto vittoriano connaturato in lei — introduce l'elemento melodrammatico ed edificante colla commutazione della pena per opera del seduttore consumato dal rimorso. Per quanto la Eliot si sforzi di mettere in primo piano caratteri maschili sembra che appunto la mentalità maschile le sfugga e che tali figure siano controllate più dall'intelletto che dalla intuizione artistica. Il romanzo seguente *The Mill on the Floss* (1860) è da molti considerato il suo capolavoro e in realtà

la prima parte, in cui ci racconta le vicende della sua infanzia, ha la plastica evidenza e il fascino della grande arte. Belle pagine si trovano anche nel racconto *Silas Marner* (1861), uno dei suoi lavori più equilibrati, che ha anch'esso per sfondo la vita rurale inglese conosciuta così intimamente dalla Eliot.

Più tardi il desiderio della scrittrice di allargare e approfondire il campo della sua indagine, tornerà a detrimenti dell'arte sua, accentuando in lei il tono moraleggiante e declamatorio e spingendola a ricostruzioni storico-erudite scarse di vitalità artistica e a studi psicologici scientificamente intesi. Il romanzo storico *Romola* (1862-3) è un quadro melodrammatico della Firenze del Savonarola, non privo di interesse soprattutto in alcuni personaggi minori. Più infelice il romanzo politico sociale *Felix Holt* (1866), mentre l'autrice ci darà ancora con *Middlemarch* (1871-2) una delle sue opere meglio costruite. L'ultimo romanzo *Daniel Deronda* (1876), in cui tratta il problema ebraico, fu una delusione pei contemporanei e costituisce ora una passività per questa scrittrice che resta in ogni modo la più notevole dell'epoca vittoriana.

Benjamin Disraeli (1804-81) famoso ministro della regina Vittoria, deve alla sua personalità e all'alta posizione politica più che al valore intrinseco delle opere il posto che detiene ancora nelle lettere inglesi. E' l'autore di alcuni romanzi fra i quali ricordiamo *Vivian Grey* (1826-8), *Contarini Fleming* (1832), *Venetia* (1837), che interessa principalmente pel tentativo di impersonare Byron e Shelley (riuscito soltanto nel caso del primo), e *Coningsby* (1844), *Sybil* (1845) e *Tancred* (1847), nei quali dà sempre più largo posto alle sue idee e concezioni politiche.

Edward Bulwer Lytton (1803-73) scrittore versatile e brillante, ma piuttosto superficiale, è l'autore — oltre che di poesie e di drammi — di moltissimi romanzi, alcuni dei quali trattano problemi sociali, come *Paul Clifford* (1830) e *Eugene Aram* (1832), altri sono d'argomento storico, come il notissimo *The Last Days of Pompeii* (1834), *Rienzi* (1835), *The Last of the Barons* (1843), *Harold* (1848), altri infine di carattere vario, come il giovanile *Pelham* (1828) riuscita satira di un « dandy » byroniano e una delle sue opere migliori, *Zanoni* (1844), *The Caxtons* (1849), *My Novel* (1853), *The Haunted and the Haunters* (1859). Nel 1871 apparve *The Coming Race*, romanzo utopistico che anticipa per qualche tratto l'*Erewhon* di Butler.

Mrs. Gaskell (Elizabeth Cleghorn Stevenson, 1810-65), moglie di un pastore protestante di Manchester, ci descrive la vita miserevole degli operai della sua città in *Mary Barton* (1848), romanzo socialista

nel quale si imposta per la prima volta il problema della lotta di classe tra datori d'opera e lavoratori, e in *North and South* (1855). Ma la sua opera principale è *Cranford* (1853), quadro gustosissimo di vita provinciale, dove unisce all'umorismo e all'osservazione accurata una comprensione dell'animo umano e una delicatezza di tocco non comuni. Scrisse pure una biografia *Life of Charlotte Brontë* (1857), degna di particolare menzione.

Charles Reade (1814-84) tentò il romanzo sociale in *It's Never Too Late to Mend* (1856), *Hard Cash* (1863), *Put Yourself in his Place* (1870) ed altri, portandovi esattezza di documentazione ma scarsa vitalità e calore poetico. Molto migliore il romanzo storico *The Cloister and the Hearth* (1861), suo capolavoro, pittura vivace e dettagliata sebbene alquanto illusoria dei tempi di Erasmo da Rotterdam.

Anthony Trollope (1815-82), funzionario dell'amministrazione postale, scrisse nelle ore libere con regolarità metodica un gran numero di romanzi, in cui si dimostra narratore facile e spontaneo benchè di non ampio respiro. Dotato di umorismo, di misura e di uno spiccato senso della realtà, riesce soprattutto nella rappresentazione della vita di provincia, raccolta intorno alla cattedrale, come nella serie di sei romanzi — i migliori dei quali sono *Barchester Towers* (1857) e *The Last Chronicle of Barset* (1867) — con cui dona alle lettere inglesi una nuova contea, il Barsetshire. Dopo un cinquantennio di relativo oblio, Trollope sembra ora ricuperare, in parte almeno, l'immensa popolarità goduta ai suoi tempi.

Charlotte Brontë (1816-55), figlia di un pastore anglicano, quando era ancora bambina vide morire la madre e le sorelle maggiori di tisi e così pure più tardi il fratello alcoolizzato; attraversò un duro periodo di lotte per guadagnarsi da vivere e rimase per qualche tempo con la sorella Emily a Bruxelles per imparare il francese (l'amore per il suo professore Mr. Héger ci è descritto appunto nel suo primo romanzo *The Professor,* opera postuma). Più tardi insieme con le sorelle Emily ed Anne pubblicò una raccolta di versi *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* (1846). Non avendo ottenuto però riconoscimento alcuno come poetesse si rivolsero alla narrativa. Dei tre romanzi di Charlotte *Jane Eyre* (1847), *Shirley* (1849) e *Villette* (1853), il primo ebbe grande successo ed è senza dubbio il migliore. Sebbene la narrazione pecchi sovente di astrattezza, di soverchia tensione e di melodrammaticità, dove non la sorregga il solido terreno dell'osservazione diretta e del ricordo autobiografico, pure questo romanzo di una istitutrice resta come il primo studio coraggioso e profondo di un'anima femminile intensamente emotiva e passionale.

Le stesse caratteristiche, ingigantite dall'atmosfera irreale di un romanticismo ossessionato e morboso, ritroviamo nell'unico romanzo di Emily Brontë (1818-48) *Wuthering Heights* (Cime tempestose, 1847), tragico poema in prosa, un po' caotico ma pieno d'impeto e di ardente passione, sconcertante miscuglio di ingenuità virginali e d'intuizioni allucinanti.

Charles Kingsley (1819-75) fondatore del così detto socialismo cristiano è l'autore di alcuni notevoli romanzi, come *Alton Locke* (1850), grido di rivolta contro l'ingiustizia sociale e il beato ottimismo dei borghesi vittoriani; *Hypathia* (1853), requisitoria contro il cristianesimo guerriero dei primi secoli in cui descrive le lotte fra cristiani e pagani svoltesi ad Alessandria sotto la dominazione di S. Cirillo; *Westward Ho!* (Avanti, verso l'ovest!, 1855), l'opera più importante, vivace evocazione dei grandi avventurieri elisabettiani; *The Water Babies* (1863), famoso racconto per ragazzi.

Wilkie Collins (1824-89) amico del Dickens, in *The Woman in White* (1860), *The Moonstone* (1868) ed altri romanzi, mostra un'abilità eccezionale nella costruzione d'intrecci macchinosi e terrificanti, che lasciano l'animo del lettore in sospeso, anticipando in tal modo la tecnica del racconto poliziesco.

LA POESIA VITTORIANA

Se l'epoca vittoriana fu un'epoca essenzialmente di prosatori, non le mancano però — dopo un periodo di silenzio dovuto al fallimento degli ideali del romanticismo e al sorgere di nuovi e gravi problemi — alcuni grandi poeti, nei quali s'impersona e trova espressione l'ottimismo prevalente del tempo, derivato dalla fiducia nel progresso della scienza, dalla fede nella natura umana e nella immortalità dello spirito e sostenuto da alti ideali democratici. Tale ottimismo, per quanto di natura diversa, è manifesto nelle opere di Alfred Tennyson e di Robert Browning, i massimi esponenti della poesia vittoriana, scrittori che sono tuttavia assai dissimili fra loro per gusto e temperamento.

Alfred Tennyson (1809-92), il più rappresentativo dei poeti vittoriani, nacque nel villaggio di Somersby nel Lincolnshire — vasta distesa di pianure ondulate, tra frassini ombrosi e la vista del mare, la cui

quieta bellezza un po' malinconica ricorre come tema ispirativo e nota di colore in tanta parte della sua poesia — e fu il quarto dei dodici figli di un dotto pastore anglicano.

Istruito, più che a scuola, dal padre e dalle molte letture fatte nella di lui biblioteca coi fratelli maggiori Frederick e Charles — pure dotati di capacità poetiche — compose insieme ad essi il primo volume di versi *Poems of Two Brothers* (1827), che passò inosservato. L'anno seguente entrò nel Trinity College di Cambridge, dove divenne intimo amico di Arthur Henry Hallam e vinse con la composizione poetica *Timbuctoo* la medaglia del Rettore dell'Università. I suoi *Poems, Chiefly Lyrical* (1830) e ancor più i *Poems* pubblicati nel 1832 (colla data 1833), che pur contengono alcune belle liriche quali *The Lady of Shalott, A Dream of Fair Women, Oenone, The Lotos Eaters, The Palace of Arts*, furono aspramente accolti dalla critica, sì da indurlo a tacere per ben dieci anni, durante i quali andò affinando l'arte sua.

Nel 1842 apparve la seconda edizione dei *Poems*, in due volumi, contenente oltre ad un'accurata scelta e revisione delle poesie precedenti, nuove e importanti aggiunte quali *Ulysses, Sir Galahad, The Two Voices, Locksley Hall* e il frammento *Morte d'Arthur*. Quest'opera gli assicurò la fama, che doveva andar poi rapidamente crescendo. Essa infatti rivela in pieno le qualità e i limiti del Tennyson, la maestria della lima e l'orecchio infallibile — che lo rendono uno degli artefici più perfetti di tutta la poesia inglese — il felice connubio dei motivi melodici e pittorici, la soave grazia elegiaca, l'eclettismo che sa fondere nel crogiuolo classico gli elementi e i temi fondamentali del romanticismo. Il suo temperamento è più ricettivo che innovatore, ma nonostante i concetti talora mediocri contenuti nella sua opera, essa spesso s'innalza alle regioni della vera poesia per un magnifico dono verbale, una grande sottigliezza di ritmo e per la purezza e sonorità delle rime.

The lights begin to twinkle from the rocks:
The long day wanes: the slow moon climbs: the deep
Moans round with many voices. Come, my friends,
'Tis not too late to seek a newer world.
Push off, and sitting well in order smite
The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die.
It may be that the gulfs will wash us down:
It may be we shall touch the Happy Isles,

And see the great Achilles, whom we knew.
Tho' much is taken, much abides; and tho'
We are not now that strength which in old days
Moved earth and heaven, that which we are, we are;
One equal temper of heroic hearts,
Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield. (1)

(*Ulysses*).

Nel 1847 apparve *The Princess*, poema in versi sciolti melodiosi e superornati, che vuol essere una satira del movimento femminista. Debole nel racconto e nella tesi, oggi si raccomanda unicamente per alcune liriche famose (inserite nell'edizione del 1853).

L'anno 1850 fu uno dei più fortunati pel Tennyson, che — nominato « poeta laureato » alla morte di Wordsworth — potè finalmente sposare Emily Sellwood, dopo un fidanzamento protrattosi per lungi anni a causa delle precarie condizioni economiche del poeta. Uscì pure in quest'anno una delle sue opere maggiori *In Memoriam*, raccolta di poesie dedicata alla memoria di A. H. Hallam, dove l'autore ci descrive la crisi spirituale provocata in lui dalla fine immatura dell'amico prediletto (1833), le sue riflessioni sul mistero della vita e della morte, la sua fede in una vita ultraterrena, affannosamente conquistata tra le speranze della religione e le negazioni della scienza. L'opera scritta durante un lungo periodo di tempo manca di unità, ma le ansie, i dubbi, le speranze del poeta sono quelli dell'età sua ed alcune elegie rimangono tra quanto di più alto sia uscito dalla sua penna, mentre lo stile nobile e puro, è libero da quell'eccesso di ornamentazione che guasta tanta parte di *The Princess* e degli *Idylls of the King*.

In *Maud* (1855) il poeta eleva una fiera protesta contro il culto della ricchezza e del benessere materiale. Incapace di sentire, se non a tratti, le passioni violente, quando egli vuole investirne, come qui, tutta

---

(1) Le luci cominciano a brillare dai picchi: — Il lungo giorno declina: la lenta luna sale: il mare — geme all'intorno con mille voci. Venite amici, — Non è troppo tardi per cercare un nuovo mondo. — Prendete il largo e sedendovi bene in ordine percotete — I risonanti solchi; ho il fermo proposito — Di navigare oltre il tramonto, e il lavacro — Di tutte le stelle d'occidente, finchè io muoia. — Può darsi che i gorgi ci inghiottano: — Può darci che tocchiamo le Isole Felici — E vediamo il grande Achille, che già conoscemmo. — Benchè molto sia tolto, molto rimane; e benchè — Noi non siamo ora quella forza che in giorni lontani — Moveva la terra e il cielo; noi siamo quel che siamo; — Una sola egual tempra d'eroici cuori, — Resi deboli dal tempo e dal fato, ma risoluti a voler — Lottare, cercare, trovare e non cedere mai.

un'opera, è fatalmente indotto a forzare il tono, cadendo nel melodrammatico.

Nell'estate del 1859 apparve la prima serie degli *Idylls of the King*, rielaborazione delle leggende epiche riguardanti re Arturo e la Tavola Rotonda, che egli portò a conclusione una trentina d'anni più tardi. Questi racconti, pittoreschi e romantici più che epici, scritti in versi sciolti di squisita fattura, adombrano allegoricamente la lotta fra le passioni terrene e lo spirito che tende incessantemente alla più alta perfezione.

Gli *Idylls of the King* hanno molte qualità e grandi bellezze, non tanto narrative — chè la narrazione è statica — quanto descrittive e musicali, ma anche un difetto fondamentale nella debole caratterizzazione dei personaggi, non già perchè l'autore abbia fatto vittoriani gli eroi di Artù — cosa che poteva ben fare — quanto perchè non riuscì, forse per le preoccupazioni etico-religiose e l'impaccio dell'allegoria, a infonder loro vitalità artistica. Considerati nell'insieme gli *Idylls of the King*, benchè siano stati l'opera più popolare del Tennyson, non sono un grande poema.

Segue *Enoch Arden* (1864) artificioso idillio popolaresco, nel quale si narra come un marinaio ritenuto morto, tornato a casa dopo lunghi anni trova che sua moglie è divenuta la sposa felice di un altro e se ne riparte per non turbare la felicità della donna ch'egli adora. D'intonazione guerriera e patriottica sono alcune mediocri composizioni come *The Charge of the Light Brigade* e l'*Ode on the Death of the Duke of Wellington*, un tempo sulle labbra di tutti.

Verso la fine della sua attività letteraria compose una serie di drammi, alcuni dei quali avrebbero voluto riassumere i periodi più grandi e significativi della storia d'Inghilterra: *Harold* (1876) la conquista normanna, *Becket* (1884) la lotta fra l'arcivescovo di Canterbury e il re Enrico II, *Queen Mary* (1875) la lotta per il trionfo del protestantesimo. Essi furono rappresentati con qualche successo, particolarmente *Becket*, ma il Tennyson non fu poeta drammatico. Pubblicò ancora numerosi poemi e raccolte poetiche, quali *Ballads and Other Poems* (1880), *Tiresias, and Other Poems* (1885), *Lockley Hall Sixty Years After* (1886), *Demeter and Other Poems* (1889), *The Death of Oenone*, etc. (1892), che, se dimostrano come egli conservasse fino all'ultimo la perfezione formale e a tratti la capacità creativa, non aggiungono nulla alla sua fama. Nominato Lord nel 1884, passò gli ultimi anni circondato dall'affetto dei suoi cari e si spense serenamente nella dimora estiva di Aldworth. Fu sepolto nell'Abbazia di Westminster.

Tennyson fu certamente all'unisono col suo tempo, la sua grande

anima sensitiva è tipicamente inglese e vittoriana, sia nei pregiudizi che nelle qualità, ed anche in questo egli rivela, in un certo senso, una personalità piuttosto debole, pronta a percepire e a far propri i richiami del mondo esteriore. I caratteri più forti hanno sovente una indipendenza creativa, un qualche cosa in sè, che li rende anacronistici, ritardatari o precursori; gli uomini invece di minor animo e di maggiore sensibilità sembrano spesso uniformarsi al proprio tempo e rispondere alle voci segrete o palesi di esso.

Robert Browning (1812-89). Mentre Tennyson a suo modo continuava l'opera dei grandi romantici lungo linee normali, Browning era tutto occupato a cercare un nuovo stile e nuovi temi, pur restando eminentemente un vittoriano nel suo ottimismo, fatto di virile energia e d'indomita volontà, che trova la sua giustificazione ideologica nella concezione idealistica della vita da lui adottata. Esposto brevemente, il suo messaggio sta nel riconoscimento del supremo valore morale dello sforzo: la vita è un esperimento, una scuola che ci prepara ad una esistenza futura in cui il posto assegnatoci dipenderà dal coraggio e dalla tenacia con cui avremo lottato in questo mondo. Lo scrittore vedeva nel male — che per sua fortuna non ebbe a sperimentare ma che lo attrasse intellettualmente in modo irresistibile — solo una deviazione temporanea dalla via del bene, uno strumento nel processo del nostro sviluppo, vincendo il quale esercitiamo le nostre facoltà spirituali, che ci dovranno portare a gradi sempre più elevati di perfezione. Egli credeva fermamente nelle « magnifiche sorti e progressive » della natura umana, esaltata nella sua poesia in ciò che ha di più nobile.

Nato a Camberwell nella parte meridionale di Londra, da una famiglia benestante di non conformisti, la sua educazione non potè procedere secondo le regole consuetudinarie ed egli non frequentò mai regolari studi universitari. Suo padre, uomo di gusto e di cultura, era un alto funzionario della Banca d'Inghilterra e possedeva una ricca biblioteca, aperta alla mente ferace e irrequieta del figlio, il quale, oltrechè di poesia, s'interessava di pittura, di musica, di viaggi. Esaltato dalla lettura del Byron e più ancora di Shelley e di Keats, Robert rivelò prestissimo la sua inclinazione per le lettere, che fu assecondata dal padre.

Il primo poemetto, apparso anonimo nel 1833, *Pauline*, in cui è palese l'influsso del cantore di Adonais, contiene già — nella ricerca dei motivi psicologici delle azioni e dei sentimenti umani — l'elemento più caratteristico della poesia del Browning, e dimostra malgrado le numerose deficienze, una maturità di pensiero e una padronanza della lingua, assolutamente eccezionali in un giovane appena ventenne. Nel

1835, dopo un primo soggiorno in Italia, compose *Paracelsus*, dramma lirico, in cui l'autore rivela il suo credo filosofico e religioso, che ha tratti di stupenda poesia ma è privo del « fren dell'arte » e perciò disuguale, sovrabbondante e minuzioso. Il poeta riuscì a evitare la prolissità rimproveratagli in *Paracelsus*, nell'altra sua opera *Sordello* (1840), ma la stringatezza fu raggiunta a spese di uno stile spesso oscuro e involuto che toglie valore a quest'opera — che pure ha pregi notevoli — e la rende lettura difficile e ingrata.

Il Browning aveva frattanto tentato il teatro col dramma storico *Strafford* (1837), opera immatura che ebbe scarso successo, malgrado vi recitasse il famoso attore Macready, amico del poeta. Ma in questo, come nei drammi composti più tardi — tra i quali ricorderemo soltanto *King Victor and King Charles* (1842), *A Blot in the 'Scutcheon* (1843), che furono pure due insuccessi, e *The Return of the Druses* (1843) e *Luria* (1846), poeticamente assai migliori — il poeta dimostrò la sua incapacità di far agire sulla scena dei personaggi in conflitto tra loro, portato com'era alla speculazione filosofica e all'indagine delle « situazioni » singolarmente considerate.

La mancanza di azione, fatale in teatro, non lo è invece nella lirica e nel monologo drammatici ed è qui che il genio e l'arte del Browning dovevano rifulgere. Assai pregevole è infatti il dramma lirico *Pippa Passes* (1841), non inteso per la scena, dove lo scrittore passa bruscamente dai concetti più astratti alla descrizione più pittoresca e dalla tensione di una singola esperienza interiore ad una rapida successione di quadri di vita esteriore, nei quali mostra la sua potenza impressionistica. *Pippa Passes* e i drammi posteriori furono poi raccolti dal Browning, sotto il titolo complessivo di *Bells and Pomegranates* insieme alle due raccolte *Dramatic Lyrics* (1842) e *Dramatic Romances and Lyrics* (1845), che contengono alcune delle sue poesie più famose e popolari.

Intanto lo scrittore, dopo un nuovo soggiorno in Italia, era entrato in corrispondenza colla poetessa Elizabeth Barrett, inferma e confinata nella sua stanza da molti anni. Egli la visitò e l'ammirazione reciproca divenne presto amore, mentre il poeta si convinceva che la sola possibilità di guarirla stesse nell'allontanarla dal chiuso ambiente paterno. Il Browning si assunse questa tremenda responsabilità e fu fortunato. Sposatala segretamente nel 1846, la condusse seco in Italia, ove la salute di lei rifiorì e dove i due trascorsero felici la maggior parte della loro vita coniugale, fino alla morte della poetessa avvenuta nel 1861 a Firenze.

E' questo il periodo della piena maturità artistica del Browning.

il più fecondo di grande poesia, in cui s'intravvede — forse per un maggior abbandono lirico — l'influsso benefico esercitato su lui dalla moglie. Valori lirici si trovano anche in quelle composizioni dove il poeta narra di cose quotidiane, spingendosi talora fino alla implicità comicità della minuzia familiare o aneddotica. Quando invece si cimenta in più alta materia, come l'amore o la musica, egli è davvero poeta nella sorgiva freschezza di certe fantasie e nell'abbandono, a volte un poco sregolato e bizzarro, all'impulso dell'ispirazione.

Dopo le poesie filosofico-religiose *Christmas Eve and Easter Day* (1850), egli ci dà con *Men and Women*, raccolta che nella edizione originaria del 1855 (dedicata alla moglie) comprendeva ben cinquanta componimenti, e con *Dramatis Personae* (1864) il fiore della sua arte, per la quale si afferma come uno dei più grandi poeti del suo tempo. Questi famosi monologhi drammatici (antenati del monologo interiore?) sono studi profondi dell'animo umano in ogni sua manifestazione, dove i singoli personaggi espongono le vicende della loro vita, le loro speranze, i loro progetti in maniera così efficace che potremmo perfino indovinare i gesti che accompagnano le parole.

I often am much wearier than you think,
This evening more than usual, and it seems
As if — forgive now — should you let me sit
Here by the window with your hand in mine
And look a half hour forth on Fiesole,
Both of one mind, as married people use,
Quietly, quietly, the evening through,
I might get up to-morrow to my work
Cheerful and fresh as ever. Let us try.
To-morrow how you shall be glad for this!
Your soft hand is a woman of itself,
And mine the man's bared breast she curls inside.
Don't count the time lost, either; you must serve
For each of the five pictures we require:
It saved a model. So! keep looking so.
My serpentining beauty, rounds on rounds! (1)

(*Andrea del Sarto*).

---

(1) Spesso sono molto più stanco che tu non pensi, — Questa sera più del solito, e mi sembra — Scusami, che se tu mi facessi sedere — Qui accanto alla finestra con la tua mano nella mia — A guardare laggiù verso Fiesole una mezz'ora, — D'amore e d'accordo, come sogliono marito e moglie, — Quieti, quieti, tutta la sera, — Potrei alzarmi domani a lavorare — Allegro e fresco come non mai. Proviamo! — Domani come ne sarai contenta! — La tua tenera mano è essa

Superato un periodo di scoramento alla morte della moglie, troviamo il poeta intento nell'elaborazione del soggetto di quello che doveva essere — malgrado le forti ineguaglianze — il suo capolavoro *The Ring and the Book* (1868-9), un poema d'intrighi e di sangue, che gli era stato ispirato dalla copia dell'incartamento di un processo ch'egli aveva casualmente acquistato a Firenze per pochi centesimi. Il poema ebbe un grande successo, che compensò l'autore dell'indifferenza con la quale erano state accolte le precedenti opere.

Browning divenne cogli anni sempre più incurante della forma, indulgendo più di frequente in oscurità e cacofonie, ma conservò il vigore e la fecondità inesauribile, continuando a produrre poesia sino alla fine, avvenuta a Venezia a Palazzo Rezzonico il 12 dicembre 1889, proprio il giorno in cui apparve la sua ultima opera *Asolando*.

Elizabeth Barrett (1806-61) è l'autrice di un lungo poema filosofico *Aurora Leigh* (1857), di alcune belle liriche in cui riuscì a far rivivere l'atmosfera misteriosa del Medio Evo e di una mirabile raccolta di sonetti ispirati dall'amore pel Browning, *Sonnets from the Portuguese*, compresa nei *Poems* del 1850. E' questa l'opera sua che meglio resiste al tempo. Scrisse ancora *Casa Guidi Windows* (1851) e *Poems before Congress* (1860), che la rivelano fautrice convinta del Risorgimento italiano e di Napoleone III, ed alcune altre appassionate composizioni di circostanza, come *The Cry of the Children*.

Se Alfred Tennyson e Robert Browning sono i vati di quest'epoca di prosatori e ne rappresentano gli ideali e le aspirazioni, vedremo invece che i poeti minori e quelli che fiorirono nella seconda metà del secolo, sono in generale degli antivittoriani, i quali in vario modo — a seconda della loro sensibilità e tendenza — reagiscono al materialismo ottimistico dominante.

---

stessa una donna. — E la mia il petto nudo dell'uomo entro il quale essa si rannicchia. — Non pensare al tempo perduto; tu devi servire — Per ciascuno dei cinque quadri che ci occorrono: — Si risparmia la modella. Così! resta ferma così. — Mia bellezza serpentina, flessuosa e sinuosa.

XIV

LA REAZIONE ANTIVITTORIANA

La tendenza antivittoriana si può notare qua e là durante tutto il secolo XIX. Meredith, per esempio, così ebbe a scrivere: « Forse che non c'è odore di odiosa ipocrisia in tutta quella balbettante purezza degli *Idilli* (di Tennyson)? » Non diversamente si esprimevano Samuel Butler, Thomas Hardy e altri. Nello studio della letteratura è realmente interessante osservare queste fluttuazioni dei valori che fanno sì che le verità e le certezze di una generazione appaiano vuote e convenzionali agli occhi della generazione seguente.

Durante il secolo XIX, soprattutto verso la fine, e al principio del XX, molti consideravano l'età vittoriana come noiosa, ipocrita e pantofolaia, sostenendo che i suoi ideali erano gretti e superficiali. Le vecchie certezze non erano più tali, ciò che i più ritenevano bello era da altri giudicato esacrabile. La generale disposizione a sottomettersi al giudizio dell'esperto, ad accettare la voce dell'autorità in religione, in politica, in letteratura, a credere nella incrollabilità delle istituzioni del secolo, sia spirituali che temporali, veniva combattuta, avversata: tutto era rimesso in discussione, condannato e sostituito proprio dal senso dell'universale mancanza di stabilità.

In letteratura tale reazione si manifesta, come abbiamo detto, assai per tempo e in varie direzioni — che si possono tuttavia ricondurre ad alcune correnti principali — per opera di numerosi scrittori, spiriti ribelli, disillusi o scontenti, dei quali alcuni trovano rifugio e ispirazione in un misticismo e simbolismo medievale, altri nella fede religiosa, altri ancora in una ricerca edonistica e paganeggiante del bello, altri infine in una visione pessimistica della vita.

In avversione al materialismo vittoriano rappresentato in pittura dalla scuola accademica elegante e convenzionale allora in voga e volutamente ignorando i problemi sociali, politici e religiosi del tempo per dedicarsi al culto del bello, sorse il movimento preraffaellita inteso a ridare all'arte la purezza, la semplicità e il profondo sentimento che la caratterizzavano nel Medio Evo.

Capo di questo movimento, che dalla pittura si estese assai presto alla poesia, fu Dante Gabriel Rossetti (1828-82), pittore e poeta, figlio di Gabriele Rossetti, il patriota italiano che avendo partecipato ai moti napoletani del 1821 fu costretto a lasciare l'Italia e ad andare esule prima a Malta e poi in Inghilterra. Seguendo la vocazione per la pittura il giovane entrò nella scuola d'arte della Royal Academy, dove strinse amicizia con William Holman Hunt, John Everett Millais, Thomas Woolner, coi quali fondò nel 1848 quella che fu poi chiamata la « Pre-Raphaelite Brotherhood » (Fratellanza Preraffaellita). Nel gennaio 1850 uscì una rivista mensile *The Germ* che doveva appunto diffondere le teorie della nuova scuola e mostrarne le varie applicazioni nel campo della pittura, della poesia e della critica. La rivista cessò dopo il quarto numero per mancanza di fondi e deve la sua importanza quasi esclusivamente alle poesie in essa pubblicate da Dante Gabriel — tra le quali *The Blessed Damozel*, rimaneggiata più tardi, una delle sue liriche più ispirate — e dalla sorella Christina. La battaglia ingaggiata per creare un'arte nuova sulle rovine dell'accademismo imperante sarebbe stata perduta senza l'intervento di John Ruskin, che riuscì a volgere l'opinione pubblica in favore della giovane scuola. Più tardi l'unità apparente di essa s'infranse per lasciare libero svolgimento alle attitudini dei singoli artisti.

Chiamato ad Oxford nel 1856 per eseguirvi alcuni affreschi, Dante Gabriel — che esercitava un vero fascino su quanti lo avvicinavano — convertì alla sua fede estetica due studenti di quella Università, Edward Burne-Jones e Charles Algernon Swinburne, destinati a divenir poi, l'uno un illustre pittore e l'altro un grande poeta. La fama del Rossetti letterato, benchè ristretta entro una piccola cerchia di amici e ammiratori non era minore di quella che si era acquistata come artista. Pur continuando a dipingere, il Rossetti non trascurò la poesia; compose molte liriche e continuò le traduzioni dei poeti italiani del secolo XIII e XIV cominciate alcuni anni prima. Queste magnifiche versioni furono raccolte in un volume *The Early Italian Poets* (1861), che nell'edizione definitiva del 1874 avrà per titolo *Dante and his Circle*.

The olyve of peet, and eeh the drunken vyne,
The yiet or palm, the laurer to devyne.

A garden saw I, ful of blosmy bowes,
Upon a river in a grene mede,
Ther as that swetneuse evermore ynowis,
With floures whyte, blewe, yelowe, and rede;
And colde welle-stremes nothing dede,
That swommen ful of smale fisshes lighte,
With finnes rede and scales silver-brighte.

On every bough the briddes herde I singe,
With voyd of sunge in hir armonye,
Hom besyed hem hir briddes forth to bringe;
The lifelegnyes to hir plyes guinne hye,
And fin thet al aboute I gan enpye
The dredful roo, the buk, the hert and hinde,
Squerels, and bestes smale of gentil kinde.

Of instruments of stringes in acord
Herde I so pleye a ravisshing swetnesse,
That God, that maker is of al and lord,
Ne herde never better as I gesse.
Therwith a wind unnethe hit might be lesse
Made in the leves grene a noise softe
Acordant to the foules songe on lofte.

The air of that place so attempre was
That never was grevaunce of hoor ne cold;
Ther wex eeh every holsom spyce and gras,
Ne no man may ther wexe seek ne old;
Yet was ther joye more a thousand fold
Then m in can telle, ne never wolde it nighte,
But ay cleer day to any mannes sighte.

Under a tree, besyde a welle I sav
Cupyde our lord his arwes forge and fyle;
And of his fete his bowe al redy lay,
And well ill doghter tempred at the whyle
The hedes in the welle, and with hir wyle
She couchen hem after as they shulde serve,
Som for to slee, and som to wounde and kerve

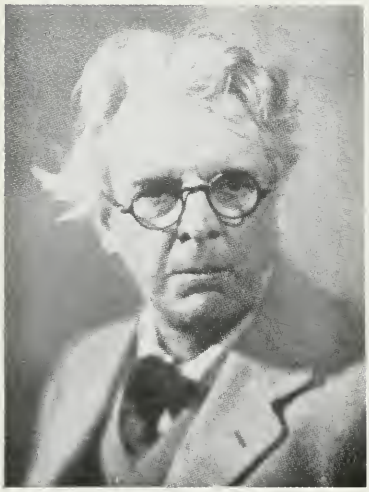
Tho was I war of Pleyaunce anon right,
And of Aray, and Lust, and Curtesye;
And of the Craft that can and hath the might
To doon by force a wight to do folye,
Disfigurat was she, I nil not lye;
And by himself, under an ole, I gesse,
Saw I Delyt, that stood with Gentilnesse.

I saw Beautee, withouten any atyr,
And Youthe, ful of game and jolyte,
Foolhardinesse, Flatery, and Desyr,
Messagerye, and Mede, and other three,
Hir names shul noght here be told for me.

Pagina di *The Earthly Paradise* di William Morris (the Kelmscott Press).

George Meredith.

Thomas Hardy.



William Butler Yeats.

Robert Bridges.

Intorno al 1850 aveva conosciuto la bellissima Elizabeth Siddal — anima d'artista e creatura dolce e spirituale — della quale si invaghì perdutamente e che divenne, in vita e anche dopo la morte, l'ispiratrice di alcune delle sue tele e poesie migliori. La giovane, ch'egli sposò nel 1860, quando l'amore già declinava in lui, era minata dalla tisi e morì improvvisamente nel 1862 per aver ingerito, non si sa se erroneamente o a scopo suicida, una dose eccessiva di laudano, da lei usato come analgesico. Il poeta ne rimase profondamente scosso e con impulsivo quanto generoso atto di dedizione e — in certo qual modo — di espiazione, volle fosse seppellito colla moglie l'unico manoscritto delle sue poesie. Alcuni anni dopo però, cedendo alle insistenze degli amici, acconsentì che il libro fosse tolto dalla tomba e pubblicato. Apparve così la sua prima raccolta di versi originali *Poems* (1870), che gli diede fama e denaro, seguita undici anni dopo da *Ballads and Sonnets*, dove trovasi la serie di sonetti *The House of Life*.

L'aspra critica di Robert Buchanan — più tardi ricredutosi nei riguardi del Rossetti — contenuta in un articolo della *Contemporary Review* dell'ottobre 1871, nel quale si accomunava in una sola condanna la lirica del Rossetti e quella dello Swinburne, accusandoli di celare sotto la parvenza di un misticismo estetico e talora di ostentare una sensualità raffinata e perversa, sembra aver turbato profondamente il suo spirito. Il sistema nervoso malato del poeta pittore, pur conservando la potenza creatrice dell'ingegno, andò sempre più logorandosi — soffriva d'insonnia e la combatteva col cloralio abusandone — finchè colpito da paralisi morì a Birchington, ove fu sepolto.

La ballata e il sonetto sono le due forme in cui si adagia di preferenza il pensiero poetico del Rossetti, evocatore di figure leggendarie e narratore di avvenimenti drammatici nelle ballate, sia storiche, come *The White Ship* e *The King's Tragedy*, che romantiche, come *Rose Mary* e *Sister Helen* (un piccolo capolavoro nel suo genere); descrittore oggettivo efficace come nei *Sonnets for Pictures*, ispirati da celebri quadri suoi e altrui, e nei monologhi drammatici browninghiani *A Last Confession* e *Jenny*; poeta schiettamente lirico, cioè cantore dei propri sentimenti, come nella famosa serie di sonetti *The House of Life*.

La poesia del Rossetti — il cui stile semplice e diretto agli inizi diverrà progressivamente sempre più ornato e complesso — subisce molteplici influssi, chè il poeta s'ispira assai più all'arte che alla natura, pure egli ha dissepolto e rinverdito ciò che vi era di vitale nel rude linguaggio delle ballate popolari, ha rivelato con intensa sincerità in una forma nuova il suo temperamento di poeta, ha cantato ciò che sen-

tiva e sognava, esprimendo mirabilmente le visioni del suo mondo interiore.

« I wish that he were come to me,
For he will come », she said.
« Have I not prayed in Heaven? — on earth,
Lord, Lord, has he not pray'd?
Are not two prayers a perfect strength?
And shall I feel afraid?

« When round his head the aureole clings,
And he is clothed in white,
I'll take his hand and go with him
To the deep wells of light;
We will step down as to a stream,
And bathe there in God's sight.

« We two will stand beside that shrine,
Occult, withheld, untrod,
Whose lamps are stirred continually
With prayer sent up to God;
And see our old prayers, granted, melt
Each like a little cloud. (1)

(*The Blessed Damozel*).

Il preraffaellismo poetico esiste in quanto esisteva già quello pittorico e s'impersona quasi esclusivamente nel Rossetti, al quale si può aggiungere William Morris, narratore di lunghe epopee mistiche ed eroiche, mentre A. C. Swinburne, che pure aveva mosso i primi passi col Rossetti, mostrerà nella sua vasta opera poetica più l'influenza dei tragici greci, dei poeti elisabettiani e di Victor Hugo.

William Morris (1834-96) è un ingegno versatile d'artista, pittore e poeta, per non parlare della sua attività di maestro artigiano, di editore e di riformatore sociale. La sua prima raccolta di poesie d'i-

(1) Vorrei che fosse venuto a me, — Perchè egli verrà, ella disse — Non ho io pregato in cielo? sulla terra, — Signore, oh Signore, non ha egli pregato? — Non son due preghiere una forza perfetta? — E perchè debbo temere?

Quando intorno al suo capo aderirà l'aureola, — Ed egli sarà vestito di bianco, — Lo prenderò per mano e andrò con lui — Verso le profonde sorgenti della luce; — Vi entreremo come in un fiume, — E vi ci immergeremo al cospetto di Dio.

Noi due staremo insieme presso al santuario, — Occulto, inaccessibile, impervio, — Ove le lampade sono perennemente avvivate — Dalle preci innalzate a Dio; — E vedremo le nostre preghiere, esaudite, sciogliersi — Ciascuna come una nuvoletta.

spirazione preraffaellita e l'argomento medievale e arturiano *The Defence of Guenevere* (1858) comprende ballate e liriche a volte d'intenso e brutale realismo a volte l'evanescente bellezza romantica. Pur tra crudezze giovanili è questa l'opera in cui la poesia sgorga più fresca e copiosa. Una diecina di anni più tardi compose i poemi narrativi *The Life and Death of Jason* (1867) e *The Earthly Paradise* (1868-70) in cui il poeta, studiosissimo del Chaucer, cerca d'imitare il suo grande modello, del quale possiede il dono narrativo senza averne però la felicità verbale e poetica e tanto meno l'umorismo, cosicchè queste due opere, pregevoli a tratti, risultano nel complesso monotone. Morris fece un viaggio in Islanda e preso d'ammirazione per le antiche saghe nordiche, di alcune delle quali ci diede la versione in prosa, scrisse con *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876), il migliore dei suoi poemi narrativi. E' anche l'autore di eccellenti traduzioni dal greco e dal latino, mentre la sua attività di riformatore sociale gli ha ispirato le *News from Nowhere* (1891) in cui descrive una Inghilterra immaginaria in regime comunista.

POETI D'ISPIRAZIONE RELIGIOSA

Collegata al movimento preraffaellita per l'ambiente familiare, per aver contribuito con alcune poesie alla rivista *The Germ* e soprattutto per esser rimasta più a lungo e più completamente fedele nei suoi scritti all'ideale di semplicità, sincerità e purezza che doveva essere la caratteristica fondamentale del preraffaellismo, CHRISTINA GEORGINA ROSSETTI (1830-94), sorella di Dante Gabriel, se ne stacca per l'ispirazione profondamente religiosa che anima la sua poesia e l'avvicina — con gli altri scrittori di questo gruppo — al mondo poetico dei Metafisici.

Fervente anglicana, essa rivela il suo sangue italiano nell'istinto per la forma e nel calore del canto — pur così castigato e contenuto — e se l'amore divino vincerà in lei quello terreno, non potrà mai donare pace e riposo al suo spirito. A questa vena profonda la Rossetti unisce anche un fantasioso e amoroso diletto per le piccole cose del mondo infantile e della natura che trova espressione particolarmente felice nella sua prima e più popolare raccolta di poesie *Goblin Market and Other Poems* (1862). Ricordiamo ancora la serie di quattordici sonetti *Monna Innominata*, da paragonarsi ai quasi contemporanei *Sonnets from the Portuguese* della Barrett Browning, in cui viene descritto un suo amore infelice, e la raccolta *The Prince's Progress and Other Poems* (1866).

Un'arte la sua che ha la grazia delle cose genuine e la tristezza degli ultimi fiori autunnali.

Altro collaboratore della rivista *The Germ* fu Coventry Patmore (1823-96), aiuto bibliotecario al British Museum, convertitosi al cattolicesimo durante un soggiorno a Roma, dopo la morte della prima moglie (si sposò tre volte) che ne l'aveva fino allora dissuaso. In *The Angel in the House* (1854-6), racconto in versi che fu ritenuto una celebrazione delle gioie domestiche piccolo-borghesi tanto care al pubblico vittoriano e che suscitò larghi consensi ma anche critiche spietate, egli si rivela il cantore dell'amore coniugale — l'amore terreno che prelude e conduce a quello divino — usando uno stile semplice e disadorno, fino ad essere pedestre e prosaico, ma a tratti ricco di sentimento e ispirato, particolarmente nei preludi.

Il poeta mostrerà più chiaramente il suo misticismo erotico e antropomorfico nell'altra sua opera importante *The Unknown Eros* (1877), serie di odi di argomento e di carattere vario e di valore disuguale, dove abbandonata la semplicità dello stile per arditezze di linguaggio e di metro, tocca forse il più alto segno della poesia religiosa dell'epoca.

Francis Thompson (1859-1907) uno dei più ferventi poeti cattolici contemporanei di lingua inglese, condusse a Londra una vita di stenti. Lasciò tre brevi raccolte di versi — fra i quali troviamo alcuni brani di squisita fattura — in cui risente l'influenza oltre che dei poeti metafisici, di Patmore e di altri ancora. Nell'ode *The Hound of Heaven* (Il Veltro del Cielo, 1889), suo capolavoro, descrive la conversione di un'anima che dal peccato s'innalza a poco a poco fino a raggiungere lo stato della grazia divina.

Accanto a lui e alla sua protettrice Alice Meynell (1850-1922), artista delicata e schiva ma penetrante — che sola ricordiamo tra i poeti religiosi di secondaria importanza — merita speciale menzione il gesuita Gerard Manley Hopkins (1844-89), anglicano convertitosi al cattolicesimo. Non è esatto dire che il prete soffocò in lui il poeta, poichè se la fede religiosa lo tolse all'aringo letterario facendogli considerare la poesia una vanità mondana, è pur vero che costituì il centro della sua ispirazione e ch'egli conservò fino all'ultimo l'originalità istintiva, l'acuto senso della bellezza naturale e la vivida immaginazione.

Spirito irrequieto e innovatore l'Hopkins si sforza di esprimere l'intima ispirazione in quell'unica forma essenziale che è frutto della massima concentrazione e intensità lirica e a questo ideale subordina e spesso sacrifica l'uso delle parole e la sintassi, mentre adopera una metrica oltremodo libera, in prevalenza di ritmo trocaico-dattilico. Mal-

grado le grandi qualità potenziali dell'autore, la sua poesia, per le frequenti oscurità e stranezze, dà nel complesso l'impressione di non essere interamente uscita da una fase sperimentale.

I suoi versi, in tutto un centinaio di pagine poco più, rimasero in gran parte inediti e non furono pubblicati se non una trentina di anni più tardi nel 1918 dal poeta Robert Bridges, suscitando vivo interesse per la loro novità formale e tecnica. Da allora l'Hopkins ha esercitato una grande influenza sui moderni poeti novecentisti che riconoscono in lui un precursore e un maestro.

ESTETI E DECADENTI

Comune a tutti gli scrittori di questo gruppo è la teoria dell'arte per l'arte, colla quale reagiscono, insieme ai Preraffaelliti, ai prosatori e ai poeti vittoriani più rappresentativi, che — prefiggendosi scopi morali e umanitari e assumendo di frequente un tono profetico — vengono da essi accusati, non sempre a torto, di esasperante fariseismo borghese e di vieta sentimentalità.

Come D. G. Rossetti aveva cercato rifugio nella poesia medievale e il Morris nelle saghe germaniche, così lo Swinburne, intento alla ricerca di quella bellezza che non poteva trovare nel mondo in cui viveva, si rifugiò nella Grecia pagana e nel Rinascimento.

Algernon Charles Swinburne (1837-1909) figlio di un ammiraglio di antica famiglia patrizia, nacque a Londra e passò i suoi primi anni nell'isola di Wight — il cui paesaggio marino gli s'impresse nella mente e nel cuore, fonte costante d'ispirazione, onde potrà essere chiamato un giorno il « poeta laureato del mare » — studiò a Eton e ad Oxford e viaggiò in Italia, in Francia e in Germania.

Poeta composito e raffinato riecheggia nei suoi scritti oltre ai classici greci e ai drammaturghi elisabettiani, il linguaggio biblico e gli scrittori francesi Théophile Gautier, Charles Baudelaire e soprattutto Victor Hugo, ma anche il Marchese di Sade. Come abbiamo già accennato influirono inoltre sulla sua formazione poetica — rimasta più tardi immutata — D. G. Rossetti e W. Morris, da lui conosciuti durante il soggiorno all'Università di Oxford.

Nel 1860 apparve il suo primo volume, dedicato al Rossetti, contenente due drammi *The Queen Mother and Rosamond*, che passarono inosservati. Ma nel 1865 conquistò di colpo la celebrità col dramma lirico *Atalanta in Calydon*, dedicato a W. S. Landor, una delle sue opere più ispirate e forse il suo capolavoro, in cui si rivela poeta lirico di

prim'ordine (neppure lo Swinburne ebbe il dono di creare dei personaggi e farli agire sulla scena), mentre la struttura della tragedia greca conferirà a questo lavoro la concisione, l'equilibrio e il senso di proporzione di cui la sua musa massimamente difettava. Di particolare bellezza sono le parti ditirambiche e i cori, intessuti di preziosità verbali e di arcaismi, di un ritmo sonoro e vario, intensificato da frequenti alliterazioni.

Maiden and mistress of the months and stars
Now folded in the flowerless fields of heaven,
Goddess whom all gods love with threefold heart,
Being treble in thy divided deity,
A light for dead men and dark hours, a foot
Swift on the hills as morning, and a hand
To all things fierce and fleet that roar and range
Mortal, with gentler shafts than snow or sleep;
Hear now and help and lift no violent hand,
But favourable and fair as thine eye's beam
Hidden and shown in heaven; for I all night
Amid the king's hounds and the hunting men
Have wrought and worshipped toward thee; nor shall man
See goodlier hounds or deadlier edge of spears;
But for the end, that lies unreached at yet
Between the hands and on the knees of gods. (1)

(*Atalanta in Calydon*).

L'anno seguente egli pubblicò la prima serie dei *Poems and Ballads*, opera che contiene alcuni dei suoi componimenti più significativi, quali *Laus Veneris, Anactoria, Dolores*, *Faustine*, l'*Hymn of Proserpine* e il delizioso *Itylus*. In essa l'autore professava apertamente il suo ateismo e cantava l'amore sensuale e certi altri soggetti che sollevarono un'ondata d'indignazione senza precedenti, se non forse in quella provocata dai primi canti del *Don Juan* di Byron.

Amico dell'Italia e del Mazzini, il poeta della lussuria sfrenata si

(1) Vergine e signora dei mesi e delle stelle — Ora rinchiuse nei celesti campi senza fiori, — Dea che tutti gli dei amano con triplice cuore, — Essendo trina nella tua divisa deità, — Luce ai morti e alle ore oscure, piede — Veloce sui colli come l'alba, mano — A tutte le belve feroci ed agili che vagando ruggiscono — Mortale, con dardi più lievi della neve o del sonno; — Ascolta ora e porgi aiuto e non alzar la mano per colpire, — Ma sia il gesto tuo benigno e mite come la luce dei tuoi occhi — Che nascondi e mostri in cielo; poichè io tutta la notte — Fra i segugi dei re e i cacciatori — In esaltazione ti ho adorata; nè si vedranno — Cani migliori o più mortali punte d'asta; — Se non per il fine non ancora raggiunto che riposa — Fra le mani e le ginocchia degli dei.

muterà improvvisamente nell'Aedo della Libertà, componendo alcuni canti ispirati agli avvenimenti italiani di quegli anni *Songs before Sunrise* (Canti prima dell'alba, 1871), in cui preannunziava l'avvento di una Repubblica italiana. Di essi i più notevoli sono quelli del gruppo comprendente *Hertha* e *The Hymn of Man*, di carattere più generale e filosofico.

Una serie di drammi sulla vita di Maria Stuarda iniziata con *Chastelard* (1865) veniva completata con *Bothwell* (1874) e *Mary Stuart* (1881), mentre nel 1876 s'ispirava nuovamente al teatro greco per un altro dramma lirico *Erechtheus*. Della sua vasta produzione poetica ricordiamo ancora la seconda serie dei *Poems and Ballads* (1878), più castigata, equilibrata e di tono meno acceso della prima, dove la sua abilità tecnica raggiunge forse il culmine, e *Tristram of Lyonesse* (1882), interessante anch'esso dal punto di vista metrico pel magnifico uso del distico, in cui riprende le leggende arturiane con uno spirito totalmente diverso da quello degli *Idylls of the King* di Tennyson.

La sua produzione critica, quantunque risenta non poco degli eccessi nella lode e nel biasimo caratteristici di questo scrittore, non può essere trascurata avendo influito sulla critica posteriore. Ricordiamo qui solo i volumi più importanti *William Blake* (1868), *Essays and Studies* (1875), *A Study of Shakespeare* (1880), *Miscellanies* (1886).

Lo Swinburne fu in politica un aristocratico rivoluzionario, in filosofia un esteta, in amore un cerebrale. Deve in gran parte la sua fama alla prodigiosa ricchezza verbale e alla musicalità dei suoi versi. Fu l'ultimo poeta che riuscì a suscitare l'entusiasmo delle folle. Dopo di lui la poesia parve offuscata dalla maggiore fortuna del romanzo e, in un certo senso, non fu più che un lusso destinato alle *élites*.

Scoperto dai Preraffaelliti e da Swinburne, che ne subirono l'influsso, Edward Fitzgerald (1809-83) come uomo e come artista fece parte per se stesso. Spirito aristocratico e sognatore, indipendente per censo e incurante della gloria, questo letterato nato occupò i suoi ozi con traduzioni assai pregevoli, sebbene fin troppo libere, da Calderón de la Barca, da Eschilo e da altri. Nel 1859 pubblicò la versione, più tardi riveduta e accresciuta, delle *Rubáiyát* di Omar Khayyám, poeta astronomo persiano del secolo XII, in quartine melodiose in cui il terzo verso è libero mentre gli altri rimano tra loro. Più che tradurre il FitzGerald rimaneggiò il testo persiano, aggiungendovi di suo, sì che questa può venir considerata un'opera originale, nella quale l'autore, con arte squisita di virtuoso raffinato, diede forma e colori al suo edonismo e al suo intellettualismo scettico, acquistandosi i titoli all'immortalità.

Nel dialogo *Euphranor* (1851) e nell'epistolario — uno dei più belli della letteratura inglese — la sua prosa è un modello di limpidezza cristallina.

Walter Pater (1839-94) da alcuni considerato l'ultimo grande precursore delle nuove generazioni, fu maestro di Oscar Wilde ad Oxford e, in un certo senso, il continuatore di Ruskin, al cui concetto dell'arte, intesa come mezzo di elevazione spirituale e morale, contrappose il suo credo di esteta pago d'iniziare i giovani al culto edonistico del bello. Scrisse alcuni saggi di critica d'arte *Studies in the History of the Renaissance* (1873) tra i migliori della letteratura inglese, non tanto per sicurezza di giudizio quanto per l'afflato poetico che emana dalla sua prosa elaborata e intensamente soggettiva. Nel romanzo filosofico *Marius the Epicurean* (1885), una delle sue opere fondamentali, descrive la crisi spirituale di un giovane patrizio romano agli albori del Cristianesimo. Ricordiamo ancora gli importantissimi *Imaginary Portraits* (1887) che partecipano del saggio critico e del racconto fantastico, il volume *Appreciations* (1889), raccolta di saggi critici che si apre con l'acuto e ponderato *Essay on Style*, e l'opera postuma *Miscellaneous Studies* (1895) contenente lo schizzo autobiografico *The Child in the House* notevole per l'introspezione psicologica.

La musicalità meravigliosa della pagina del Pater conserva ancor oggi tutto il suo fascino, per quanto lo stile, studiato fino all'eccesso, manchi talora di semplicità e d'immediatezza.

Critico d'arte di tendenze affini e studioso del Rinascimento fu pure John Addington Symonds (1840-93) la cui opera principale *History of the Renaissance in Italy* (1875-86) più che una trattazione sistematica è un seguito di saggi brillanti, scritti in uno stile fin troppo ornato e diffuso.

Più interessante come artista è George Moore (1852-1933), nato in Irlanda e vissuto in gioventù lungamente a Parigi, poi a Londra. Egli risente in modo cospicuo degli influssi letterari soprattutto francesi di oltre un quarantennio, che improntano di volta in volta la sua opera, senza obliterare tuttavia la sua personalità ironica e staccata di esteta decadente.

Iniziò la carriera letteraria come « poète maudit » coi volumi di versi *Flowers of Passion* (1878) e *Pagan Poems* (1881), d'ispirazione baudelairiana, destando scarso interesse nel pubblico e nella critica. Si volse allora al romanzo di scuola naturalista con *Modern Lovers* (1883), seguito da *A Mummer's Wife* (1885), che gli diede la notorietà, da *A Drama in Muslin* (1886), studio realistico d'ambiente irlandese, e più tardi da *Esther Waters* (1894), suo capolavoro, storia patetica —

narrata senz'ombra di sentimentalismo — di una serva sedotta che lotta strenuamente per assicurare al figlio un'esistenza migliore. Sotto l'influenza dei romanzieri psicologi scrisse poi *Evelyn Innes* (1898) e il seguito *Sister Teresa* (1901), notevoli studi di psicologia mistica, specie il primo.

La prosa del Moore, faticosamente formatasi nel tempo e affinata alla grande scuola del Pater, sebbene sia di rado libera da affettazioni, ha pregi stilistici singolari che s'affermano, insieme all'influsso dei simbolisti, particolarmente nelle opere della maturità, tra le quali citiamo *The Lake* (1905), altro romanzo d'ambiente irlandese, *The Brook Kerith* (1916) d'argomento evangelico, una delle sue cose migliori, e il racconto storico *Héloïse and Abélard* (1921). Artista consapevole ma posatore, egli tende a drammatizzare se stesso e la sua arte, sicchè le sue opere autobiografiche *The Confessions of a Young Man* (1888) e la trilogia *Hail and Farewell*: *Ave* (1911), *Salve* (1912), *Vale* (1914), dove ritrae in modo vivace e piccante le principali figure della « Rinascita celtica » (1), hanno un caratteristico sapore caustico, scanzonato e a tratti nostalgico, che rivela appieno lo spirito anarcoide e iconoclasta del Moore e conferisce loro una validità artistica forse più certa e durevole di quella della maggior parte dei suoi romanzi.

La fortuna e la sfortuna del movimento estetico è ancor più legata alla personalità di un altro scrittore irlandese Oscar Wilde (1854-1900), romanziere, poeta, critico e drammaturgo di talento, la cui vita scandalosa di « dandy » raffinato e corrotto — fu condannato per omosessualità a due anni di lavori forzati — si concluse miseramente a Parigi, ove morì abbandonto da tutti.

Gli dobbiamo una raccolta di novelle *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* (1887), comprendente il delizioso racconto satirico *The Canterville Ghost*, due bei libri di fiabe *The Happy Prince and Other Tales* (1888) e *A House of Pomegranates* (1891) nei quali pure — come in ogni altro suo scritto — tradisce nell'invenzione, nella ricerca degli effetti e ancor più nello stile preziosamente ornato il suo gusto di esteta decadente, che troverà l'espressione più completa in *The Picture of Dorian Gray* (1891), romanzo in parte autobiografico, in cui l'autore studia il proprio dilettantismo in un mondo paganeggiante dedito al piacere e alla ricerca di sensazioni peregrine o morbose. Quest'opera, che risente di vari influssi, manca di organicità e di proporzioni, nè crea un solo personaggio convincente, mentre vi si scorgono tracce palesi della rapidità di stesura; riesce tuttavia vittoriosa nell'episodio

(1) Vedi pag. 266.

singolo, nella pagina finemente cesellata, nel paradosso scintillante, restando il lavoro più impegnativo dello scrittore e uno degli esempi più probanti del valore e dei limiti dell'impressionismo estetico.

Come poeta, Oscar Wilde è di secondaria importanza; i suoi *Poems* (1881), accolti con favore dal pubblico, sono eleganti ma privi di originalità, anche la sua poesia più famosa *The Ballad of Reading Gaol* (1898) è per molta parte mediocre.

Come critico invece, pur seguendo le orme del maestro e riecheggiando motivi dei decadenti francesi e di altri, egli porta l'estetismo, che in Pater è religione per pochi iniziati, alle estreme conseguenze, dandogli nel contempo maggior vigoria, forma più sistematica e un potere di attrazione — sia pure in parte pubblicitario e scandalistico — che prima gli mancava. Proclamatosi « professore di estetica e critico d'arte » divenne ben presto la figura più in vista del movimento, imponendolo all'attenzione del pubblico. Nelle *Intentions* (1891), raccolta di saggi — scritti in epoche diverse colla consueta maestria formale — in cui si rispecchia il meglio del suo pensiero critico, egli rivendica l'amoralità e l'indipendenza dell'arte e la sua superiorità sulla vita.

Oscar Wilde scrisse in francese un dramma simbolista *Salomé* (1893) in cui sembra si sia compiaciuto di comunicare un fremito d'orrore sensuale. Ma la parte più duratura della sua opera è da ricercarsi nelle commedie *Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895) e *The Importance of Being Earnest* (1895), tecnicamente ben costruite e leggere, briose, paradossali, dove — trascurando la caratterizzazione dei personaggi e la fedele riproduzione della società londinese del tempo — riesce a trasportare sulle scene la sua conversazione inimitabile di « grand viveur » che ha posto « tutto il suo genio nella vita e soltanto il suo talento nella letteratura ». Sta in ciò il valore e la vitalità di queste commedie, sfavillanti di spirito e dal dialogo sempre meglio orchestrato, colle quali rinnova il linguaggio convenzionale del teatro allora in uso; l'ultima specialmente *The Importance of Being Earnest* è il capolavoro di questo genere artificiale, che nello scrittore era più connaturato e spontaneo della poco convincente prosa di *De Profundis* (1905), opera postuma scritta durante la permanenza in carcere.

Lo scandalo e la scomparsa di Oscar Wilde, insieme alla morte immatura di altri esponenti dell'estetismo, posero fine almeno ufficialmente al movimento, al quale appartennero i poeti Richard Le Gallienne, Ernest Dowson, Lionel Johnson, distintosi anche come critico, Arthur Symons, che fu pure critico notevole e traduttore di Baudelaire e di D'Annunzio, e il saggista e caricaturista Max Beerbohm. Questi

scrittori, con alcuni altri, si raccolsero intorno a due riviste *The Yellow Book* (1894-97) e *The Savoy* (1896), illustrate dal fantasioso ed eccentrico disegnatore AUBREY BEARDSLEY, che alla seconda contribuì anche con qualche poesia e un frammento in prosa *Under the Hill*.

GEORGE MEREDITH E THOMAS HARDY

Tra le varie coppie di scrittori vittoriani — storici, romanzieri e poeti, quali ad esempio Carlyle e Macaulay, Dickens e Thackeray, Tennyson e Browning — che simili per alcuni aspetti e in opposizione per altri stanno a dimostrare la ricchezza e la complessità di questo periodo — uno dei più fecondi di grandi opere di tutta la letteratura inglese — dobbiamo ora trattare di George Meredith e Thomas Hardy. Ottimista militante l'uno, l'altro il più illustre esponente britannico di un'ampia e profonda vena di pessimismo diffusasi in Europa nella seconda metà del secolo (1), essi hanno in comune il merito di aver riportato il romanzo — che nei Vittoriani minori andava sempre più specializzandosi, col rivolgersi a determinati strati sociali o col trattare singoli problemi o sentimenti — a rappresentare la vita umana in tutta la sua molteplice gamma di valori ed affetti, dando di essa una interpretazione coerente e in un certo senso sistematica, che assurge a significazioni universali, per cui dobbiamo loro l'affermarsi in Inghilterra del romanzo filosofico.

GEORGE MEREDITH (1828-1909) figlio di un sarto di Portsmouth, con nelle vene sangue irlandese e gallese e due anni di educazione in Germania nel periodo formativo — circostanze che gli consentiranno di vedere le cose d'Inghilterra con un certo distacco — fu avviato agli studi legali, che abbandonò presto per le lettere. Temperamento eccentrico di cerebrale, imbevuto delle tendenze scientifiche e critiche dell'epoca, ma con elementi eterogenei e in parte contrastanti nel suo carattere, il Meredith è figura di transizione e personalità quanto mai complessa e originale.

Egli pone a fondamento della sua interpretazione della vita la teoria darwiniana della selezione naturale, distinguendo nel processo vitale tre stadi successivi che chiama: sangue, cervello e spirito. Il corpo (sensualità), la mente (cerebralismo) e soprattutto il cuore (sentimentalismo) tradiscono e sviano gli uomini dal retto cammino della sana

(1) Con la filosofia di Schopenhauer, la musica di Wagner, il teatro di Ibsen e il romanzo russo, per non parlare dell'opera di Jacobsen, di Strindberg e di altri ancora.

normalità, che rifugge dagli estremismi e conduce per gradi dal naturale allo spirituale. Il Meredith è pronto a scoprire queste deviazioni e debolezze degli uomini col suo « spirito comico » che non risparmia nè l'asceta nè il razionalista, nè il sensuale nè il sentimentale, facendo squillare senza pietà il suo riso argentino di scherno.

Iniziò la carriera letteraria con un volume di versi *Poems* (1851) contenente alcune belle liriche — tra le quali la prima stesura di *Love in the Valley*, una delle sue poesie migliori — dedicato al suocero Thomas Love Peacock, scrittore che ebbe notevole influsso sul suo sviluppo letterario, sebbene non sempre in senso positivo, e con una fantasia burlesca in prosa *The Sharing of Shagpat* (1856), ispirata dalle *Mille e una notte*. Seguirono una serie di romanzi *The Ordeal of Richard Feverel* (1859), una delle sue opere più felici, *Evan Harrington* (1861), *Emilia in England* (1864) e *The Adventures of Harry Richmond* (1871), nei quali egli studia l'essere umano in quel periodo tra l'adolescenza e la giovinezza in cui si sviluppa e assume un carattere definitivo, e i diversi tipi rappresentati dimostrano la varietà della sua arte.

Arte personale, di carattere impressionistico, che procede a sbalzi e per illuminazioni, trascurando l'ambientazione e la caratterizzazione dei personaggi (soprattutto secondari), la verisimiglianza delle situazioni e il regolare svolgimento della narrazione per giungere alle grandi scene madri tra i personaggi principali in cui lo scrittore profonde le sue qualità migliori di introspezione psicologica e d'afflato lirico con risultati talora superbi, come ad esempio nel soave idillio tra Richard e Lucy o nella scena patetica della morte di quest'ultima in *Richard Feverel*.

I difetti cui abbiamo accennato e lo stile oracolare, allusivo, oscuro per troppa condensazione, che passa da un aforismo all'altro nella preoccupazione continua di essere sottile, vivace e nuovo, impedirono a questi romanzi — e impediscono in parte tuttora alle opere del Meredith in generale — di ottenere dal pubblico quel riconoscimento che certamente meritavano e che l'orgoglioso autore — atteggiantesi a grande pensatore incompreso e profetico — sempre disdegnò.

Nel 1862 fece ritorno alla poesia con *Modern Love*, il suo capolavoro poetico, raccolta di cinquanta sonetti « sui generis » (formati da quattro quartine di pentametri giambici) ispirati alle tristi vicende della sua vita coniugale, conclusasi tragicamente col suicidio della moglie, dalla quale si era separato.

Particolare interesse per gli Italiani ha, oltre ad *Emilia in England*, ribattezzata più tardi *Sandra Belloni* (1887), storia di una cantatrice che ci introduce nell'ambiente degli esuli italiani a Londra, il suo se-

guito *Vittoria* (1867), sintesi epica del nostro Risorgimento e glorificazione della grande figura del Mazzini, frutto di un soggiorno del Meredith in Italia e in Austria nel 1866-7, quale corrispondente di guerra del giornale *Morning Post*.

Trascurando altri romanzi e novelle di minor rilievo dobbiamo ora ricordare *Beauchamp's Career* (1875), romanzo a sfondo politico, e *The Egoist* (1879), il capolavoro dell'autore e uno dei più bei romanzi del secolo, in cui si fondono tra loro i due temi — fondamentali nel pensiero e nell'arte dello scrittore — dell'egoismo umano e del rapporto tra i sessi. L'interesse dell'opera, che è stata definita « la commedia della natura umana studiata nei salotti dell'alta società », sta principalmente nello studio attento dell'eroe del romanzo Sir Willoughby Patterne, condotto con grande penetrazione psicologica e cura dei più minuti particolari, sino ad apparire talora un poco monotono per il costante ripetersi delle medesime reazioni al mondo esteriore. Ma anche altri personaggi, come Dr. Middleton e Vernon Whitford (1), Mrs. Mountstuart, le zie di Willoughby, ecc. hanno la vitalità delle grandi creazioni, specialmente Clara Middleton, forse la più bella figura di una magnifica galleria di ritratti muliebri, che costituisce una delle massime glorie dell'autore.

Nella serie seguente di romanzi *Diana of the Crossways* (1885), *One of our Conquerors* (1891), *Lord Ormont and his Aminta* (1894) e *The Amazing Marriage* (1895), lo scrittore, riprendendo lo studio dei rapporti tra i sessi, si fa cavalleresco e pugnace assertore dei diritti della donna, vittima dell'egoismo maschile, alla quale chiede «più cervello » per poter essere la compagna e l'uguale dell'uomo e non già la sentimentale pupattola strumento del suo piacere.

In anticipo sul suo tempo, anzi sovente in aperto contrasto con esso, Meredith rivela affinità di pensiero col Browning, al quale rassomiglia oltre che nell'ottimismo virile e combattivo, nella tecnica impressionistica e purtroppo anche in quel processo di intellettualizzazione che a volte intorbida e rende oscura l'arte del cantore di *Sordello*. Tra le varie raccolte di versi che venne pubblicando a intervalli durante tutta la sua vita, ricordiamo ancora soltanto i *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* (1883), *A Reading of Earth* (1888) e *A Reading of Life* (1901), che lo mostrano spirito pagano, adoratore della terra da lui concepita come essere vivente, e che contengono alcune delle sue poesie migliori.

---

(1) Nei quali ritrae rispettivamente il suocero T. L. Peacock e Leslie Stephen, critico e biografo illustre del tempo.

quali *The Ballad of Past Meridian, The Woods of Westermain, The Thrush in February, The Nuptials of Attila* ed altre.

Sono del pari degli antivittoriani gli scrittori pessimisti, al gruppo dei quali appartiene a buon diritto, oltre al già ricordato Matthew Arnold, James Thomson (1834-82), poeta della disperazione, che scrisse sotto il pseudonimo di « B. V. » (Bysshe Vanolis). La morte della fidanzata avvenuta quand'era ancora giovanissimo divenne in lui una specie di ossessione, così che in molte parti della sua opera cantò « la morte e suo fratello l'amore ». E' questo il motivo dominante di *To our Ladies of Death*, delle allucinazioni di *Insomnia* e del poema allegorico *The City of Dreadful Night* (1874), la sua opera più importante. In essa ci descrive una città immersa nelle tenebre per la quale vagano fantasmi ed esseri viventi che hanno perduto le loro più care illusioni ed esprimono la loro rinuncia alla vita e alla gioia, con disperate risa o singhiozzi. A coloro che si ribellano il poeta addita l'enorme statua della Malinconia che domina la città e che insegna loro la religione della Rassegnazione. L'incubo e l'orrore di queste pagine morbose le rende a volte altamente suggestive e impressionanti.

Samuel Butler (1835-1902), figlio di un sacerdote e destinato alla carriera ecclesiastica che non volle seguire, è un ribelle e un iconoclasta. Egli rivolge la sua pungente ironia contro la società vittoriana attaccandola senza pietà in tutte le sue istituzioni e credenze. La prima opera importante *Erewhon* (1872) (1) è una specie di utopia moderna scritta da uno Swift che ha letto Voltaire e che conosce la teoria di Darwin. La critica che egli fa della Chiesa, dei suoi dogmi, dei suoi ministri, è veramente acuta, come lo è quella dei tribunali e delle università. Seguirono alcuni libri di controversia religiosa e scientifica *The Fair Haven* (1873), *Life and Habit* (1877), *Evolution, Old and New* (1879), *God the Known and God the Unknown* (1879) e *Unconscious Memory* (1880).

Dai suoi viaggi frequenti in Italia trasse materia per il volume *Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino* (1881), libro di viaggi inimitabile nel suo miscuglio di giudizi favorevoli di luoghi e di persone e di caustica ironia. Attratto dal problema omerico che risolse a suo modo in *The Authoress of the Odyssey* (1897), tradusse in prosa robusta l'*Iliade* e l'*Odissea*. Studiò pure la questione shakespeariana in *Shakespeare's Sonnets, reconsidered and in part re-arranged* (1899) e riprese nuovamente la critica di carattere religioso in *Erewhon*

(1) Anagramma di *Nowhere*.

Revisited (1901). Postumo uscì l'altro suo libro importante *The Way of All Flesh* (1903), romanzo autobiografico in cui l'autore descrive l'educazione avuta in famiglia con una crudezza che rasenta la ferocia.

La sua opera è di una complessità singolare così come è originale nei suoi diversi aspetti il carattere dello scrittore, che rimase per tutta la vita una figura solitaria, sconosciuta o quasi al gran pubblico. Egli procede, fino a un certo punto, lungo le linee seguite dal pensiero moderno, ma la sua opera è quella di un precursore e sembra adombrare modi e teorie proprie del pragmatismo e del bergsonismo, mentre la tendenza al compromesso, l'umorismo e il senso del concreto, fanno di lui un tipico rappresentante della sua razza.

William Hale White (1831-1913) nei romanzi *The Autobiography of Mark Rutherford* (1881) e *Mark Rutherford's Deliverance* (1885), temperando il doloroso realismo di carità e di « humour », diede espressione con profonda sincerità emotiva all'intimo conflitto di uno spirito religioso, che perduta la fede cerca di rifarsi una ragione di esistere nell'adempimento dei doveri quotidiani.

Scrittore realista e pessimista è anche George Robert Gissing (1857-1903), educato all'Owens College di Manchester, che un matrimonio avventato quand'era non ancora ventenne e alcuni atti sconsiderati, costrinsero ad abbandonare, con suo perenne rammarico, una promettente carriera accademica alla quale era tratto dal suo amore vivo e disinteressato degli studi e del sapere.

Visse di stenti per qualche tempo in America, poi in Germania, a Jena, dove studiò filosofia, in particolare i positivisti e Schopenhauer. Ritornato a Londra, continuò in quella città una vita grama e miserevole da cui deriverà in gran parte la materia per le sue opere — nelle quali risente l'influsso degli scrittori naturalisti francesi — divenendo suo malgrado lo « storico delle classi medie » inferiori, ch'egli descriverà nei suoi romanzi con veridicità scrupolosa ma senza simpatia.

Spirito aristocratico e sdegnoso, al Gissing manca appunto il senso della fratellanza e della solidarietà umana e l'umorismo, mentre la propensione a far trionfare nei suoi libri il male e l'avversa fortuna e l'atteggiamento costante di uomo amareggiato e offeso, rendono la sua rappresentazione della vita unilaterale e preconcetta, e la sua arte — priva di lenocini ma non ravvivata mai dalla luce di un sorriso — alquanto monotona e a volte poco convincente. Egli eccelle tuttavia nella figurazione di esseri anormali, di contrasti di temperamento, di gelosie e di amori intesi con mera attrazione sessuale.

I suoi romanzi principali — nei quali usa uno stile sobrio, nitido

e preciso — sono *Demos* (1886), dove studia l'influenza negativa del socialismo sulle classi lavoratrici; *The Nether World* (1889), in cui riprendendo con la descrizione dei bassifondi di Londra un argomento da lui sovente trattato insiste sui lati oscuri e degradanti della povertà; *New Grub Street* (1891), quadro penoso e deprimente della vita dei letterati senza quattrini e senza successo, una delle sue cose migliori; *Born in Exile* (1892), romanzo assai pregevole per l'accurato studio psicologico del protagonista, strano miscuglio d'idealismo e bassa ipocrisia, e come il precedente in parte autobiografico; e *The Odd Women* (1893), ove tratta il problema dell'emancipazione della donna.

All'infuori dell'ambito del romanzo scrisse l'importantissimo saggio *Charles Dickens: A Critical Study* (1898), opera di prim'ordine, che fa rimpiangere che il Gissing non abbia lavorato di più nel campo della critica; *By the Ionian Sea* (1901), impressioni calabresi raccolte durante un viaggio in Italia; e *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903), di carattere autobiografico, il libro più piacevole e quindi più letto di questo scrittore che non sarà mai popolare.

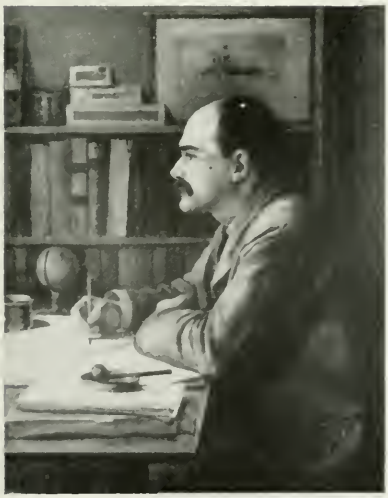
Poeta e prosatore come il Meredith e al par di lui in anticipo sul suo tempo, è anche Thomas Hardy (1840-1928), il più grande degli scrittori pessimisti vittoriani, nato nel villaggio di Higher Bockhampton presso Dorchester (il Casterbridge dei suoi romanzi) da antica famiglia alquanto decaduta. Seguendo la professione paterna si dedicò dapprima all'architettura che abbandonò per le lettere nel 1874, dopo il successo del romanzo *Far from the Madding Crowd*, successo che gli consentì inoltre di sposare Emma Lavinia Gifford. Costruitosi qualche anno più tardi una casa di campagna, Max Gate, nel nativo Dorsetshire — regione agricola dell'Inghilterra meridionale, ch'egli farà rivivere nelle sue opere coll'antico nome di Wessex — vi trascorse la maggior parte della vita, priva di avvenimenti notevoli, in quieta meditazione.

Quella terra triste e solenne, lontana dalle città industriali, tra boschi e campi, colline e distese solitarie, sparsa delle memorie e delle reliquie del passato, fu posta dal poeta al centro del suo mondo fantastico e nella rude lotta di quegli uomini semplici e forti contro la natura avara e primordiale — incombente su loro come una necessità ineluttabile subita nei secoli — contro la cecità del caso e l'impulso incontrollato delle passioni, egli vide rispecchiarsi il destino dell'umanità intera, onde investì le loro storie tragiche di un significato universale che trascende i limiti di quei luoghi e di quelle creature.

Nel suo pessimismo confluiscono e si fondono quindi fin da principio elementi sentimentali e razionali, più tardi approfonditi dalla rifles-

Herbert George Wells.

Joseph Conrad.

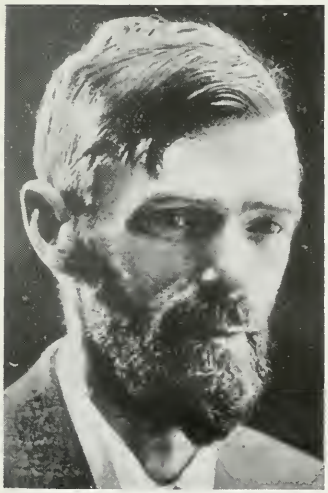


Rudyard Kipling.

George Bernard Shaw.

James Joyce.

Virginia Woolf.



David Herbert Lawrence.

Thomas Stearns Eliot.

sione e dalla lettura del Darwin, dei positivisti e di Schopenhauer, ma il suo credo filosofico resta sostanzialmente immutato nel tempo e nel doloroso soggettivismo. Hardy, che perdette assai presto la fede, riguarda l'esistenza come un accadimento fortuito, per cui l'uomo — unico essere cosciente — è in balia delle forze cosmiche irrazionali che dominano l'universo: sta in ciò la tragicità e l'ironia del suo destino.

Questa concezione pessimistica della vita è tuttavia riscattata o per lo meno attenuata dal senso di solidarietà e di compassione del poeta verso i suoi simili, dall'enfasi ch'egli pone nel rilevare il coraggio indomito con cui essi affrontano la sorte, dal suo umorismo e dal vivo senso della bellezza naturale. Egli non mette in ridicolo come il Meredith le debolezze e le follie degli uomini, nè si accanisce a mostrarne la meschinità e gl'istinti perversi come il Gissing, al contrario ama indugiare sulle anime più riccamente dotate, delle quali scusa le intime contraddizioni e le deficienze come inerenti all'essere umano.

A volte però il fato che governa i personaggi nei suoi libri non ci appare soltanto improvvido e cieco e quindi indifferente ma ostile e maligno e sembra che lo scrittore stesso impedisca alle sue creature di salvarsi. Questo avviene soprattutto nei romanzi della maturità, nei quali la struttura generale e lo svolgersi dell'intreccio hanno qualcosa di voluto e di forzato che ne diminuisce l'intensità tragica e la validità artistica.

Hardy iniziò la carriera letteraria scrivendo dei versi e continuò per tutta la vita a occuparsi di poesia, ma le sue raccolte poetiche verranno pubblicate molto più tardi, cosicchè è come prosatore ch'egli s'affermò dapprima e divenne poi il più famoso e discusso scrittore inglese del suo tempo.

Fin dal primo romanzo notevole *Under the Greenwood Tree* (1872), in cui ci offre alcuni magnifici quadri di vita agreste, egli determina oltre all'ambiente quello che sarà il tema fondamentale della sua arte, l'amore: elemento irrazionale che turba l'equilibrio dei suoi personaggi e rompendo la cerchia delle convenzioni prepara la tragedia. Hardy possiede in grado superlativo il dono dell'aneddoto e il potere d'inventare sempre nuovi incidenti coi quali far procedere l'azione del romanzo; è invece meno efficace quando tenta di caratterizzare i personaggi per mezzo del dialogo, salvo che non si tratti della semplice e saporosa parlata dei contadini.

Vero figlio del suo tempo, egli studia l'uomo nelle sue relazioni colla società in cui vive e affronta — senza la consueta reticenza vittoriana — l'arduo problema dei rapporti tra i sessi in una serie poderosa

di romanzi, i più importanti dei quali sono: *Far from the Madding Crowd* (1874), dove unisce all'umorismo e al fascino della vita campestre la sicura delineazione dei caratteri; *The Return of the Native* (1878), opera tra le più perfette per l'armoniosa fusione degli elementi tragici e idillici; *The Mayor of Casterbridge* (1886), in cui scolpisce nel protagonista Michael Henchard uno dei suoi più vigorosi e originali personaggi maschili; *The Woodlanders* (1887), triste storia di amori non ricambiati; *Tess of the d'Urbervilles* (1891), opera tragica nel senso greco, ritenuta da molti malgrado le ineguaglianze il capolavoro dello scrittore; e *Jude the Obscure* (1896), ove il pessimismo grava la mano dell'autore detraendo pregio ad un'opera che ha parti e figure di primo ordine.

Lo scandalo provocato da quest'ultimo libro indurrà lo scrittore ad abbandonare il romanzo per dedicarsi interamente alla poesia. Così l'ormai sessantenne romanziere vittoriano si rivelerà agli albori del secolo XX come una forza viva della poesia inglese, vincendo a poco a poco le diffidenze della critica, con una serie di raccolte di versi altrettanto poderosa di quella dei suoi romanzi: *Wessex Poems* (1898), *Poems of the Past and the Present* (1902), *Time's Laughing-Stocks* (1909), *Satires of Circumstance* (1914), *Moments of Vision* (1917), e *Winter Words* (postumo, 1928).

Poeta forte, ma disuguale, il suo stile non si distingue per felicità verbali o metriche, ma per l'immediatezza espressiva e la limpida precisione. Sovente nei suoi versi troviamo soltanto profondi pensieri ed emozioni, il materiale grezzo per così dire della grande poesia, talora però egli riesce a dar forma adeguata all'intima visione, mostrandosi lirico ispirato e originale. Tra il 1903 e il 1908 compose il dramma epico in tre parti e diciannove atti *The Dynasts*, grandiosa sintesi storica e simbolica delle guerre napoleoniche, con personaggi reali e spiriti soprannaturali, che ne commentano l'azione, come i cori nelle tragedie greche. E' l'opera poetica di più ampio respiro che il nostro secolo abbia prodotto.

Thomas Hardy, che alcuni anni dopo la morte della prima moglie si era risposato nel 1914 con Florence Emily Dugdale, la sua futura biografia, morì a Max Gate e le sue ceneri riposano nel « Poets' Corner » dell'Abbazia di Westminster.

Tra i pessimisti minori ricordiamo i poeti Arthur O' Shaughnessy, John Davidson, Ernest Dowson e in particolare Alfred Edward Housman (1859-1936), dotto latinista, professore all'università di Cambridge, autore dei volumetti *A Shropshire Lad* (1896) e *Last Poems*

(1922), nei quali la sua amarezza trova espressione in versi di squisita fattura e di nitore cristallino. Spirito pensoso e indipendente, resta in disparte come artista, ma si mostra osservatore attento degli sviluppi della poesia e delle tendenze critiche del suo tempo. La sua conferenza *The Name and Nature of Poetry* (1933), tenuta appunto a Cambridge, è una presa di posizione contro le pretese di quella scuola — pur brillante e seria, con a capo I. A. Richards — che lo studio della poesia si avvantaggi dei metodi logici e scientifici.

XV

TARDI VITTORIANI E POSTVITTORIANI

Man mano che ci si avvicina alla fine del secolo XIX, col rapido sviluppo del progresso tecnico, che trasforma incessantemente le condizioni di vita e di ambiente, spostando i rapporti tra gl'individui e le classi, tra l'uomo e la donna e rendendo più stretti i vincoli dell'Inghilterra col continente europeo e con l'America, nuovi valori si formano e nuove correnti si delineano nel campo letterario.

I legami con la tradizione, finora saldissimi in Inghilterra, vanno allentandosi: il conflitto tra la fede e la scienza, che era stato uno dei problemi più studiati e dibattuti del mondo vittoriano, perde la sua urgenza e gran parte del suo interesse, che va sempre più polarizzandosi intorno alle questioni sociali e politiche, massimamente dopo l'avvento del socialismo; d'altro lato gl'influssi letterari stranieri divengono fattori di primaria importanza ed alterano profondamente il corso tanto della poesia che della prosa inglesi.

L'ESOTISMO.

Il romanzo che, salvo qualche eccezione, aveva conservato nel periodo vittoriano — nonostante i progressi enormi, sebbene graduali — soggetti e caratteristiche insulari — nell'alternarsi e nel confondersi degli elementi tragici e comici, nelle digressioni e negli « a parte » con cui gli scrittori intervenivano nella narrazione, nella reticenza nel trattare i problemi sessuali — acquista ora carattere cosmopolita e diviene progressivamente il genere letterario più in voga, mentre ridotto di mole e di prezzo soddisfa sempre nuove e più vaste categorie di lettori.

Del bisogno di accontentare questo pubblico, di gusto meno esigente, che ricerca nel romanzo soprattutto il modo di evadere dalla

monotonia della vita cotidiana, si rese conto tra i primi Robert Louis Stevenson (1850-94), il quale fece rinascere il romanzo d'avventure, ricavandone effetti meravigliosi di stile, che non possono tuttavia mascherare i limiti della sua arte.

Nato a Edimburgo e figlio di un ingegnere, studiò dapprima ingegneria in quella università, laureandosi però in legge nel 1875. Tubercoloso, la sua vita è una continua lotta contro il male, che lo spinge a frequenti viaggi all'estero in cerca di salute e che, se lo condurrà a morte immatura per emorragia interna, non potrà trionfare mai della forza spirituale e dell'innato ottimismo dello scrittore.

Le sue prime opere, *An Inland Voyage* (1878), descrizione di un giro di canoa fatto dallo Stevenson in Belgio e in Francia, e *Travels with a Donkey in the Cevennes* (1879), altro libro di ricordi e d'esperienze personali di viaggio, hanno carattere saggistico e si ricollegano allo Sterne per il fascino personale e sentimentale che da essi emana.

In Francia aveva incontrato e s'era innamorato di un'americana, Mrs. Fanny Osbourne, che — divorziatasi dal marito — egli raggiunse in California e sposò nel 1880. Il matrimonio fu felice, ma il viaggio in America, fatto cogli emigranti, peggiorò la sua salute. Stabilitosi con la moglie presso Calistoga, sui monti della costa californiana, vi rimase per qualche anno, tornando quindi in Europa; frutto del suo soggiorno nel Far West è il volume *The Silverado Squatters* (1883).

Intanto aveva composto e pubblicato in varie riviste e giornali numerosi saggi e racconti che raccolse poi nei volumi *Virginibus Puerisque* (1881), saggi di natura intima e varia, *Familiar Studies of Men and Books* (1882), saggi critici, e *The New Arabian Nights* (1882), novelle in cui mescola la fantasia e il sentimento romantico all'umorismo con effetti caratteristici. Questo libro ed altre novelle pubblicate in seguito contribuirono alla diffusione del genere, già in voga in America, soprattutto per merito del Poe, e in Francia.

Ma la fama gli giunse soltanto dopo la pubblicazione in volume del romanzo d'avventure *Treasure Island* (1883), divenuto un classico pei ragazzi. A questo seguirono una serie di romanzi storici d'ambiente scozzese *Kidnapped* (1886), col seguito *Catriona* (1893), *The Black Arrow* (1888) e *The Master of Ballantrae* (1889), coi quali lo scrittore emula l'arte di Walter Scott, che sopravanza in rapidità di svolgimento e finitezza stilistica senza averne tuttavia la dovizia inventiva e la spontaneità. In *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), che ebbe grande successo in America e in Europa, lo

Stevenson, ispirandosi al Poe, si diparte dal suo genere solito per scrivere un'allegoria moderna del bene e del male, narrando un caso di sdoppiamento di personalità.

Peggiorate le sue condizioni di salute e prescrittogli un cambiamento totale di clima, egli ritornò in America, facendo poi una lunga crociera nel Pacifico e stabilendosi nel 1890 nelle isole Samoa, ove continuò l'attività letteraria, interessandosi pure alla sorte degl'indigeni, fino alla morte improvvisa.

Rimasero così incompiuti due romanzi a cui attendeva, *Weir of Hermiston* (1896), vigoroso racconto del Border scozzese, che alcuni considerano la sua cosa migliore per la sobrietà incisiva e la più attenta caratterizzazione dei personaggi, e *St. Ives* (1897), completato da Sir Arthur Quiller Couch (« Q »).

Allo Stevenson, dotato d'una personalità e d'un fascino inspiegabile ad alcuni dei suoi critici, difetta la profondità e l'originalità. Si discosta dai romanzieri vittoriani, dei quali ha le preoccupazioni morali, per la cura raffinata e persino eccessiva dello stile, di classica chiarezza e luminosità, e per l'umorismo capriccioso e infantile, che ne faranno sempre un beniamino dei giovani: qualità certo inconsuete in un'età di realismo e di scienza.

L'artificiosità dello scrittore, che spiace talora nella sua prosa ultraelaborata, è meno sensibile nei suoi volumi di versi, soprattutto in *A Child's Garden of Verses* (1885), il migliore di essi, libro sui ragazzi più che pei ragazzi, privo di sdolcinature e di pretesa innocenza, che rivela il carattere fantasioso e un po' bizzarro della sua natura essenzialmente lirica.

Joseph Conrad (1857-1924). Teodor Jozef Konrad Korzeniowski nacque in Ucraina da genitori polacchi. Rimasto presto orfano fu allevato da uno zio materno che lo fece studiare a Cracovia, ma attratto dal mare, abbandonò gli studi per arruolarsi prima nella marina mercantile francese e poi in quella inglese, percorrendo passo passo tutta la carriera fino a diventare capitano di lungo corso nel 1886, anno in cui ottenne la cittadinanza britannica.

Impadronitosi della lingua inglese, di cui divenne un riconosciuto maestro, sebbene non la dominasse mai nella pronunzia, andò lentamente componendo il suo primo romanzo *Almayer's Folly* (1895), il cui successo lo decise ad abbandonare la vita marinara e a dedicarsi alle lettere, stabilendosi in Inghilterra, dove sposò l'anno dopo una londinese, Jessie George.

Vissuto per tanti anni sul ponte delle navi, toccando porti e terre lontane dall'Estremo Oriente all'Australia, al Congo, all'America cen-

trale, egli s'era imbevuto di quell'atmosfera eccitante e romantica che formerà lo sfondo esotico e avventuroso della maggior parte dei suoi romanzi e racconti.

Tra i principali di essi ricordiamo: *The Nigger of the Narcissus* (1898), *Lord Jim* (1900), *Youth* (1902), *Typhoon* (1903), *Nostromo* (1904), *Chance* (1913), *Victory* (1915), *The Rover* (1923), oltre a due volumi assai notevoli di memorie e impressioni *The Mirror of the Sea* (1906) e *A Personal Record* (1912).

Su questo scenario di vita marinara e di assolate regioni tropicali, descritte coi più smaglianti colori e le risorse di un vocabolario preciso, ricco e vario, vivono e agiscono i suoi personaggi — capitani, lupi di mare, avventurieri e bricconi d'ogni età, genere e razza — nei quali l'autore cerca sempre e sostanzialmente una cosa: l'uomo, studiandolo nelle sue azioni e meditando sul suo destino.

In ciò il Conrad, mentre si discosta nettamente dal semplice romanzo d'avventure dello Stevenson, s'avvicina all'intimismo psicologico di Henry James e di Marcel Proust, rivelando la sua anima slava nella dolorosa sensibilità verso la miseria umana, nella tragica ossessione della solitudine e dell'ignoto, nel senso del mistero della vita. Pur essendo riprodotti in modo realistico e ben individualizzati, i suoi personaggi, di solito nè completamente malvagi nè in tutto buoni, hanno un fondo comune di desolazione e di distacco, un senso epico d'inevitabilità, che li rende a un certo momento esseri simbolici, rappresentativi dell'uomo in generale al di fuori delle contingenze di tempo e di spazio. In essi lo scrittore considera qualità positive quelle che promuovono la solidarietà umana: la fedeltà, il coraggio, l'amore, e negative quelle che allontanano l'uomo dall'uomo e lo rendono estraneo e nemico: l'egoismo, la cupidigia, i pregiudizi sociali, nazionali e di razza.

Il Conrad ha subito l'influsso dei realisti francesi e in particolare del Flaubert; è tuttavia artista consapevole e originale, che ha usato la tecnica della narrazione indiretta e multipla in modo nuovo, facendo dei narratori e della narrazione elementi non soltanto complementari ma reciprocamente indispensabili. Riconosciuto fin da principio tra le forze attive del romanzo moderno, dovette lottare a lungo per guadagnarsi la popolarità e la prosperità. La sua opera è una delle più caratteristicamente cosmopolite del nostro tempo.

Contrariamente al Conrad, Rudyard Kipling (1865-1936) ottenne immediata e grande popolarità coi suoi libri, stampati in Inghilterra negli anni in cui la nazione si faceva sempre più consapevole del suo destino imperiale, che l'opera politica del Disraeli andava forgiando;

di questo destino egli fu strenuo assertore, con ben altra efficacia che non fosse nella poesia patriottica e nazionalistica quasi contemporanea di William Ernest Henley (1849-1903).

Nato a Bombay da genitori inglesi di religione non conformista, dopo aver passato alcuni anni in India, ricevendone le prime impressioni incancellabili, fu educato in Gran Bretagna e avviato alla carriera del funzionario governativo, che non seguì a causa della vista difettosa. Tornato in India nel 1882, si dedicò al giornalismo e molti suoi bozzetti, racconti e versi, più tardi raccolti in volume, apparvero dapprima nelle pagine dei giornali.

Coi *Plain Tales from the Hills*, pubblicati a Calcutta nel 1888, tosto seguiti dai volumetti *Soldiers Three*, *The Story of the Gadsbys*, *In Black and White*, *Under the Deodars*, *The Phantom Rickshaw* e *Wee Willie Winkie*, apparsi in rapida successione nello stesso anno, s'inizia quella serie di racconti d'ambiente indiano che attrassero subito i lettori, stanchi di preziosismi letterari più o meno decadenti e delle imitazioni del realismo francese, rendendolo ben presto famoso.

Ammiratore della forza ed esaltatore della stirpe anglosassone, il Kipling ci presenta, su di uno sfondo naturale selvaggio e imponente, la vita delle guarnigioni inglesi in India — ufficiali, funzionari civili e soldati — mettendone in rilievo l'energia indomita, lo spirito d'avventura, il senso del dovere, l'abnegazione fino al limite estremo. Quel modo di narrare franco e brutale, quell'umorismo soldatesco, che del giornalismo aveva la vivezza e la spontaneità, sebbene guaste talora dal difetto di gusto e dall'enfasi retorica, rivelavano la fresca potenza d'uno scrittore di genio e documentavano l'opera assidua e gigantesca di una razza di pionieri, che s'era assunta il grave compito — dovere morale del bianco («the white man's burden») — di civilizzare le razze inferiori.

Queste raccolte furono ripubblicate in Inghilterra e costituiscono insieme a *Life's Handicap* (1891), che è pure una serie di racconti indiani, la prima fase dell'attività letteraria dello scrittore.

Affermatosi in modo definitivo nel racconto breve, il Kipling tentò con risultato incerto il romanzo in *The Light that Failed* (1891), che ebbe scarso successo.

L'anno dopo raccolse in volume le *Barrack Room Ballads* (Ballate della caserma), molte delle quali erano già apparse precedentemente in riviste letterarie, destando — pur nel loro rude linguaggio soldatesco — viva ammirazione per l'eloquenza con cui il poeta esaltava la grandezza imperiale britannica e per la sonorità marziale del ritmo. Il Kipling compose altre due raccolte poetiche *The Seven Seas* (1896),

in cui si rinnovò in forma anche maggiore il consenso ottenuto nella precedente, e *The Five Nations* (1903), che si concludeva con la nobile ode *Recessional* (1897), scritta pel giubileo della regina Vittoria.

Sposatosi con un'americana Caroline Starr Balestier, lo scrittore — che collaborò col fratello di lei, Charles Wolcott Balestier, in un lungo racconto d'avventure *The Naulahka* — si stabilì con la moglie negli Stati Uniti per circa quattro anni (1892-6), durante i quali compose oltre alla raccolta di novelle *Many Inventions* (1893), prevalentemente d'ambiente indiano, tra le quali meritano speciale menzione i racconti *In the Rukh* e *My Lord the Elephant,* i due famosi libri sulla giungla indiana *The Jungle Book* (1894) e *The Second Jungle Book* (1895), con cui inizia una nuova fase della sua attività letteraria, creando un mondo nuovo e conquistando un nuovo pubblico.

Queste storie di animali — umanizzati al modo dei favolisti e rappresentati sovente con maggior profondità e introspezione che non metta nei suoi uomini — e di Mowgli — il ragazzo allevato dai lupi ed educato da Bagheera, la pantera nera, e dall'orso bruno Baloo — ci offrono, come osserva giustamente il Rebora, « il segreto più profondo della spiritualità kiplinghiana; che appunto più validamente si rivela nella rappresentazione degli animali e dei ragazzi, quasi per un senso mistico del primigenio e dell'elementare » (1). In *The Second Jungle Book,* oltre alle storie d'animali, ricordiamo *The Miracle of Purun Bhagat,* uno dei racconti più perfetti usciti dalla penna del Kipling.

Tornato in Inghilterra, pur facendo frequenti viaggi all'estero — fu in Africa nel 1900 quale corrispondente di guerra durante la campagna boera — continuò a scrivere e a pubblicare. Ai *Captains Courageous* (1897), libro d'avventure d'ambiente americano, seguì *The Day's Work* (1898), volume di racconti che contiene alcune delle sue cose migliori: storie d'ambiente indiano, come *The Bridge-Builders. The Tomb of His Ancestors* e *William the Conqueror*, escursioni nel regno meraviglioso dei sogni e della fantasia, come *The Brushwood Boy*, o infine racconti che rivestono di poesia il mondo delle moderne invenzioni meccaniche, come *·007*.

Nella piena maturità del suo genio lo scrittore ritenta il romanzo con *Kim* (1901) e questa volta ottiene un successo memorabile. A dire il vero il romanzo non dovrebbe essere nè una novella allungata, come era il caso di *The Light that Failed*, nè un seguito di racconti staccati collegati insieme, come in questo secondo tentativo. Tuttavia *Kim*.

---

(1) Piero Rebora, *La letteratura inglese del Novecento,* Firenze, Le Lingue Estere, 1950, pag. 22.

nel quale l'autore ci rappresenta un quadro vivido e completo dell'India, di cui ci descrive la natura lussureggiante e misteriosa, la popolazione, religione e superstizioni, la vita della strada e dei bazar, è opera incomparabile, la più impegnativa di quante egli abbia prodotte, e rimarrà un classico nel suo genere.

Il romanzo narra le avventure di Kimball O'Hara, orfano di un sergente irlandese e quindi allevato dai nativi, che diviene il *chela* (discepolo) d'un vecchio lama tibetano e lo accompagna nelle sue peregrinazioni. Adottato dal reggimento dove era stato suo padre e istruito in un collegio, conduce a termine una missione affidatagli dalla polizia segreta inglese.

Nelle opere seguenti cresce il desiderio dell'autore di mostrare la sua bravura stilistica e di sfoggiare tecnicismi verbali e descrittivi, mentre l'intento didattico diviene sempre più palese. *Just-So Stories* (1902) è un libro di favole per bambini, squisite ma artificiose. In *Traffics and Discoveries* (1904) ritroviamo i soliti racconti di guerra (quella boera), di marineria e d'invenzioni. Vi è però un piccolo capolavoro fantastico *They*.

L'ultima fase dell'attività letteraria dello scrittore è dedicata specialmente ai ragazzi, pei quali con *Puck of Pook's Hill* (1906) e il suo seguito *Rewards and Fairies* (1910), crea una mitologia semistorica dell'Inghilterra e del suo paesaggio. Le opere posteriori del Kipling, che ottenne il premio Nobel nel 1907, hanno interesse secondario.

Malgrado la sua superficialità psicologica, l'amore per i forti contrasti e i colori sgargianti e l'incapacità di rappresentare le creature umane intellettualmente o sentimentalmente più complesse e raffinate, Rudyard Kipling, per la straordinaria vitalità e potenza inventiva, unite al dono del narratore, rimane, astrazion fatta delle ragioni contingenti e transitorie che determinarono il suo successo, uno degli scrittori più rappresentativi dell'ultimo periodo vittoriano.

Tra gli esotisti minori ricordiamo: George Borrow (1803-81), personalità eccentrica di fanatico protestante e d'innamorato della vita randagia e avventurosa, che ha il merito di aver dato per primo agli zingari cittadinanza nelle lettere inglesi. Le sue opere principali *The Bible in Spain* (1843) e *Lavengro* (1851) col seguito *The Romany Rye* (1857), sono storie d'avventure di sapore picaresco, sconnesse ma efficacemente narrate, in cui la fantasia si mescola alla nota autobiografica. Alexander William Kinglake (1809-91), storico della guerra di Crimea e autore d'un affascinante libro di viaggi *Eothen* (1844), che ha per sfondo il vicino Oriente; Richard Burton (1821-90), colto viaggiatore, scrittore di viaggi e traduttore delle *Mille e una notte*, la cui opera più importante è il *Pilgrimage to El-Medinah*

and Mecca (1855-6); LAURENCE OLIPHANT (1829-88), autore del volume *The Russian Shores of the Black Sea* (1853) e del romanzo satirico *Piccadilly* (1870); LAFCADIO HEARN (1850-1904), di padre irlandese e di madre greca che, dopo esser stato giornalista in America e aver dimorato per due anni nella Martinica, sulla quale ci ha lasciato un volume, si stabilì in Giappone, prendendone la cittadinanza e sposando una giapponese. In *Glimpses of Unfamiliar Japan* (1894) e *Kokoro* (1896) ci narra appunto della sua nuova patria, di cui ammira la lealtà e l'eroismo del popolo, la morale e l'arte.

Meritano inoltre di essere qui nominati il giornalista e poeta Sir EDWIN ARNOLD (1832-1904), che ottenne un successo notevole col poema d'ispirazione buddista *The Light of Asia* (1879); e CHARLES MONTEGU DOUGHTY (1843-1926), poeta austero, autore del vasto poema epico *The Dawn of Britain* (1906-7), ed esploratore, che col suo libro *Travels in Arabia Deserta* (1888), scritto in una prosa arcaicizzante, influenzò THOMAS EDWARD LAWRENCE (1888-1935), l'agitatore dell'Arabia contro i Turchi durante la prima guerra mondiale. Quest'ultimo, geniale organizzatore e uomo d'azione, ci narra le sue esperienze e avventure in Arabia in *The Seven Pillars of Wisdom* (stampato nel 1926 in un'edizione fuori commercio e poi nel 1935), opera lunga e difficilmente definibile ma ricca di descrizioni suggestive e di figure nettamente disegnate che del deserto hanno la maestà e il mistero. Un riassunto di questo libro *Revolt in the Desert*, pubblicato nel 1927, incontrò subito grande successo. Al Lawrence dobbiamo ancora alcuni saggi, una versione in prosa dell'*Odissea* e l'importante epistolario.

LA RINASCITA CELTICA

La Rinascita celtica (« Celtic Revival ») è un movimento letterario che mira a stabilire, attingendo alle antiche tradizioni, alla lingua e alla letteratura irlandese, una nuova spiritualità celtica indipendente da ogni influsso anglosassone. Connessa solo in parte al partito politico nazionalista irlandese *Sinn Fein* (= Noi stessi), si riallaccia al decadentismo e al simbolismo francese e, per quel che riguarda il teatro, soprattutto a quell'aspetto di esso che è l'opera drammatica di Maurice Maeterlinck. Deve la sua importanza all'aver avuto tra le file alcuni scrittori di reale talento artistico, chè un movimento letterario non può creare degli artisti, può — se mai — rivelarli a se stessi e agli altri; così pure le varie influenze e le affinità innegabili con altri movimenti contano soprattutto in quanto trovano una rispondenza nell'animo di questi scrittori, stimolando tendenze innate preesistenti.

Tra i precursori basti qui nominare per il loro valore letterario James Mangan, Sir Samuel Fergusson, T. Daniel Sullivan e in particolare Standish O' Grady (1846-1928), il quale con le sue storie d'Irlanda, concepite in modo epico più che scientifico, e coi suoi romanzi e racconti storici, scritti col fervore creativo del bardo, ridesta l'interesse per l'antico mondo irlandese, ispirando contemporaneamente dotti e poeti.

Il movimento s'inizia con la fondazione a Londra dell'« Irish Literary Society » (1891), seguita l'anno dopo dall'« Irish National Literary Society » di Dublino, e annovera tra i suoi promotori e animatori Charles Gavan Duffy, Douglas Hyde, A. Stopford Brooke, George Sigerson, Lady Gregory, W. B. Yeats, J. M. Synge e G. W. Russell. Il programma chiaramente delineato nel 1893 dal Rev. Stopford Brooke nella prolusione alla London Society, oltre allo studio e alla pubblicazione degli antichi manoscritti irlandesi, comprendeva la versione e il raggruppamento in cicli dei vari racconti e leggende, da cui si doveva trarre ispirazione per una nuova produzione poetica.

Di come queste raccolte dovessero esser fatte aveva già dato l'esempio Douglas Hyde (1860-1949), più tardi presidente dell'Eire, con *Beside the Fire* (1890), serie di racconti folkloristici, che conservavano il colore locale e lo spirito sognante, malinconico e fiabesco degli originali, nei quali usa per primo quel linguaggio di tessitura inglese impreziosito da vocaboli e costrutti irlandesi, di cui il Synge sarà l'insuperato maestro. A questo libro seguirono i *Love Songs of Connacht* (1893), i *Songs ascribed to Raftery* (1903) e *The Religious Songs of Connacht* (1906), coi quali estese al campo della poesia il lavoro iniziato in quello della prosa.

L'entusiasmo prodotto dal movimento condusse — oltre alla costituzione di società e leghe per gli studi celtici e indipendentemente dagli sviluppi politici, che non ci interessano in questa sede — a una fioritura poetica e letteraria veramente notevole, che si concretò nell'opera di grande valore artistico di alcuni scrittori, in forme di collaborazione poetica e drammatica, tra le quali va ricordata l'antologia *Poems and Ballads of Young Ireland* (1888), e nella fondazione del glorioso « Abbey Theatre » (1904), esempio e modello di teatro nazionale, che ebbe tanta parte nella rinascita artistica dell'Irlanda.

Al centro del movimento troviamo la figura di William Butler Yeats (1865-1939), non solo perchè ne è la personalità letteraria più eminente, ma anche perchè seppe comunicare agli altri il suo entusiasmo e galvanizzare gli animi, trovando sostenitori e scoprendo nuovi adepti alla causa e agl'ideali pei quali si batteva, sicchè George

Moore potè dire che « the whole Irish literary movement arose out of Yeats and returns to Yeats » (1).

Nacque presso Dublino, di famiglia protestante della contea di Sligo, dove trascorse parte dei suoi primi anni, studiò quindi pittura e lettere a Dublino finchè a 21 anni si decise per quest'ultima carriera.

La sua poesia giovanile d'acreo incanto e di raffinata melodia, mentre lo mostra erede dello Spenser e di Shelley, si ricollega nel suo misticismo visionario al mondo poetico del Blake e dei preraffaelliti, sostituendo al Cristianesimo del primo e al medievalismo dei secondi il magico sfondo dell'Irlanda e del suo passato leggendario e poetico. È anch'essa un tentativo di evasione dal mondo moderno della città industriale, della macchina e del razionalismo scientifico di Huxley e di Tyndall, da lui detestati per avergli fatto perdere la fede semplice dei suoi padri; mondo che il poeta, nel suo bisogno insopprimibile di misticismo, ritiene del pari illusorio e rigetta per un altro più bello, che egli stesso crea, le cui leggi profonde sono rivelate solo al cuore e all'immaginazione del vate: intuizioni dell'anima e divinazioni della fantasia ispirata.

In altre parole la poesia non dovrà essere una critica o un'interpretazione della vita, bensì la rivelazione della vita stessa, invisibile e incomprensibile al profano. Un credo siffatto, se nella sua nebulosa inconsistenza e fragilità è ovviamente inadeguato a servire di guida alla civiltà moderna che ha smarrito la via e non sa più scorgere la meta, serve invece egregiamente allo Yeats per dar vita al suo mondo lirico, avvolto in un'atmosfera perlacea di quieta e sognante bellezza.

Tra le raccolte poetiche di questo periodo ricordiamo *Mosada, a Dramatic Poem* (1886), *The Wanderings of Oisin and other Poems* (1889), *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics* (1892), *The Wind among the Reeds* (1899) e i *Poems 1899-1905* (1906), nelle quali s'ispira prevalentemente al mondo irlandese nei suoi tre aspetti principali: i miti, gli dei e gli eroi pagani dell'antica epica celtica; le streghe, gli elfi e le fate con cui la fantasia nordica popola i luoghi familiari; le leggende cristiane medievali.

Dedicatosi ben presto al teatro, che gli sembrava il terreno più favorevole per venire a contatto con la sensibilità del popolo, fa sorgere a Londra, con la collaborazione di Lady Gregory e d'altri, il primo « Irish Literary Theatre » (1899), con attori inglesi, del quale fu per vari anni uno dei direttori, continuandolo poi a Dublino fino a quando riesce (grazie al mecenatismo di Miss A. E. Horniman) ad acquistare l'« Abbey Theatre », dove stabilisce una compagnia di attori irlandesi.

(1) L'intero movimento letterario irlandese sorse da Yeats e a Yeats ritorna.

La stessa atmosfera incantata di magia e di sogno delle poesie ritroviamo nel suo teatro, di cui i valori lirici costituiscono l'intima ragione e la parte essenziale, pur non mancando temi e situazioni di reale possibilità drammatica. Basti citare, oltre a *The Countess Kathleen*, dramma lirico della carità mistica, *The Land of Heart's Desire* (1894), che ebbe qualche successo sulle scene londinesi, *Cathleen ni Houlihan* (1902), lavoro in un atto in prosa, tra i più riusciti dal punto di vista drammatico, nel quale il simbolo acquista ampiezza e forza d'emozione patriottica; *The Pot of Broth* (1902), farsa verista di carattere popolare, *The Hour Glass* (La clessidra, 1903), di contenuto fantastico-speculativo con personaggi simbolici come nelle « moralities » medievali; e *Deirdre* (1906), uno dei suoi drammi migliori poeticamente e teatralmente che riportò anche sulle scene notevole successo.

Maestro della tecnica, Yeats è uno dei poeti moderni più accurati dal punto di vista formale. La sua arte col passare del tempo subisce un processo di interiorizzazione, percettibile sia nel teatro sia nella produzione lirica dell'ultimo periodo, della quale citiamo *The Green Helmet and other Poems* (1909-12), *Responsibilities* (1912-14), *The Wild Swans at Coole* (1917), *The Tower* (1927) e *The Winding Stair* (1929). In queste raccolte l'oggettività almeno intenzionale nel ritrarre i dati leggendari e di fatto tende a sostituirsi con un'interpretazione sempre più soggettiva e personale di essi, la poesia si fa più sobria, più intellettuale e virile, e il misticismo si tinge d'influssi orientali e d'occultismo. Ma egli rimane sempre artista sincero ed ispirato, uno dei maggiori poeti del nostro tempo.

Importante è pure la sua prosa, particolarmente quella di carattere autobiografico e critico. Oltre al breve romanzo *John Sherman* (1891) e alle novelle *The Secret Rose* (1897) e *Stories of Red Hanrahan* (1904), ricordiamo i saggi di carattere immaginativo, critico e filosofico *Ideas of Good and Evil* (1903), *The Cutting of an Agate* (1912) e *Per Amica Silentia Lunae* (1918), e i volumi autobiografici *Reveries over Childhood and Youth* (1915) e *The Trembling of the Veil* (1922), attraenti pel contenuto e per la forma limpida ed espressiva.

Un misticismo più puro di quello di Yeats, essendo libero da elementi fantastici e spiritistici, ritroviamo in George William Russell (« A. E. », 1867-1935), unito però a un talento meno versatile e ad inferiori qualità poetiche. La parte migliore della sua poesia, ispirata a una teosofia che si ricollega al pensiero indiano e buddista, si trova nelle raccolte poetiche giovanili *Homeward: Songs by the Way* (1894), *The Earth Breath* (1897) e *The Divine Vision* (1903), scritte con facile vena ma a volte con profonda intensità spirituale.

Notevoli i suoi saggi e articoli politici e letterari, mentre la sua partecipazione al teatro si limita al dramma lirico *Deirdre* (1902), in prosa squisita.

Yeats seppe raccogliere intorno a sè un gruppo di scrittori drammatici i quali portarono sulle scene irlandesi quel verismo provinciale che proprio in questo periodo s'andava affermando in Europa e che in Irlanda, fondendosi con la fantasia e l'umorismo nativi, assunse aspetti caratteristici.

La figura più rappresentativa del teatro irlandese è quella di John Millington Synge (1871-1909), nato a Rathfarnham (Dublino) di famiglia anglo-irlandese ed educato al Trinity College di Dublino. Dopo la laurea viaggiò in Francia, in Germania e in Italia, stabilendosi poi per alcuni anni a Parigi, dove si occupò di critica letteraria. Scoperto da Yeats, che ne intuì il genio e le possibilità, accettò il consiglio di questi di recarsi nelle isole Aran, all'imboccatura della baia di Galway, vivendo per un lungo periodo a contatto con quel popolo rude di poveri pescatori e contadini, osservandone il carattere e i costumi e facendo tesoro dei loro racconti e della loro lingua colorita. Di questo soggiorno, che ebbe valore decisivo sulla sua formazione artistica, ci ha lasciato la descrizione nel volume *The Aran Islands* (1907).

Dedicatosi al teatro, dimostrò fin da principio qualità di drammaturgo nel sicuro intuito scenico e nella facoltà di creare attraverso il dialogo dei personaggi un mondo plausibile e avvincente da un lato e rappresentativo dell'Irlanda dall'altro. I suoi drammi hanno carattere spiccatamente verista. I personaggi — contadini, marinai , vagabondi — sono esseri semplici e rozzi, primitivi nella psicologia ed elementari nelle passioni, ma egli riesce ad elevare questo mondo popolaresco, romantico e caricaturale nella sfera della poesia, circondando gli elementi che lo compongono di un'atmosfera mistico-fantastica che è insita nell'animo irlandese e perciò connaturata all'ambiente e spontanea nell'artista.

Il linguaggio anglo-irlandese da lui usato, poetico e realistico ad un tempo, attinge vocaboli ed espressioni dalla viva parlata del popolo, ma ha un'intrinseca bellezza sua propria che invano altri tenterà più tardi d'eguagliare.

Il Synge non ha preoccupazioni morali, sociali o nazionalistiche, una sua « commedia, come una sinfonia, non vuol insegnare o provare nulla ». Artista consapevole ed esigente, pone gran cura a eliminare dai suoi lavori ogni scoria o superfluità, tanto da apparire talvolta fin troppo castigato e scarno. Questo scrupolo della forma gli veniva dai lunghi studi di letteratura francese, alla quale deve inoltre l'attitudine

d'ironico distacco sempre presente nei suoi drammi e così aliena dalla mentalità irlandese da provocargli più volte il risentimento dei connazionali.

Il primo lavoro, in un atto, *The Shadow of the Glen* (1903), in cui ci rappresenta una giovane donna irlandese che abbandona il vecchio marito avaro, fintosi morto per mettere alla prova il suo attaccamento, e se ne parte con un vagabondo, fu infatti fischiato alla fine dal pubblico che non poteva ammettere l'infedeltà di una moglie irlandese. Il dramma seguente *Riders to the Sea* (1904), pure in un atto, è un piccolo capolavoro di poesia: l'infinito dolore di una vecchia madre di pescatori, cui muore annegato anche l'ultimo figlio, è rappresentato con attica purezza ed ha la composta dignità della grande tragedia. In *The Well of the Saints* (1905), in tre atti, l'autore tratta in modo ironico e originale il tema del miracolo: un santo ridona la vista a due mendicanti, marito e moglie, illusi dalle lodi canzonatorie della gente di essere belli, ed essi accortosi dell'inganno e amareggiati chiedono di ridiventera ciechi.

Segue il capolavoro del Synge *The Playboy of the Western World* (1907), commedia satirica in tre atti, in cui si mette in ridicolo l'ammirazione del popolo irlandese per i delinquenti, dando nel contempo un'efficace rappresentazione realistica di ciò che vi è di più tipicamente paesano e brutale nel carattere del popolo irlandese e un po' di tutti i popoli, come osserva giustamente il Pellizzi (1). Gli elementi drammatici e idillici, patetici e ironici, si fondono senza sforzo in questa commedia ricca di movimento e di colpi di scena e ne fanno, unitamente alla lingua pura e « saporosa come noce o mela », un'opera unica nel suo genere, uno dei lavori teatrali più riusciti dei tempi moderni.

Trascurando la commedia farsesca in due atti *The Tinker's Wedding* (1907), che non fu mai rappresentata, la carriera drammatica del Synge si chiude con *Deirdre of the Sorrows* (1910), alla quale lo scrittore stava dando gli ultimi ritocchi quando fu colto dalla morte immatura. La tragedia, in tre atti, riprende l'antica leggenda irlandese della bellissima giovinetta Deirdre amata dal vecchio re dell'Ulster Conchubor, che la trae con l'inganno alla reggia e fa trucidare il suo innamorato Naisi, onde la fanciulla pazza di dolore si uccide. Questa storia d'amore, di gelosia e di sangue ha bellezze poetiche e di stile tali da renderla nettamente superiore ai pur notevoli lavori sullo stesso argomento di « A. E. » e di Yeats, già citati.

---

(1) Camillo Pellizzi, *Il teatro inglese*, Milano, Garzanti, 1943, pag. 285.

Altra figura importante del teatro irlandese è Lady Augusta Gregory (1859-1932), che di esso fu organizzatrice, protettrice e storica (nel volume *Our Irish Theatre,* 1913). Tradusse con successo in « Kiltartan » (così chiama il suo anglo-irlandese) alcune commedie di Molière, mentre nelle opere originali, tra le quali merita particolare menzione un gruppo di commedie in un atto pubblicate col titolo *Seven Short Plays* (1909), rivela un umorismo farsesco ma spontaneo. Accanto a lei ricordiamo ancora Edward Martyn (1859-1924), il più ibseniano degli irlandesi, che ci ha lasciato fra l'altro due forti drammi *The Heather Field* (1899) e *Maeve* (1900); e Padraic Colum (n. 1881), scrittore originale anche esso, più tardi emigrato in America, del quale citiamo i drammi *Broken Soil* (1903), riveduto col titolo *The Fiddler's House* (1907), *The Land* (1905) e *Thomas Muskerry* (1910); mentre il contributo di George Moore alla rinascita del teatro irlandese è del tutto trascurabile.

Tralasciando alcuni scrittori, quali Lord Dunsany, St. John Ervine, Lennox Robinson, che formano — insieme a numerosi altri d'importanza secondaria — la nuova generazione dei drammaturghi irlandesi, un cenno speciale merita Sean O' Casey (n. 1884), che di essi è il più rappresentativo.

Nato a Dublino, di famiglia e sentimenti proletari, autodidatta di non molta cultura, partecipò alla rivolta irlandese del 1916, di cui ci dà il resoconto nel primo libro da lui pubblicato *The History of the Irish Citizen Army* (1918).

Dopo vari tentativi infruttuosi, riuscì a far rappresentare all'Abbey Theatre il dramma in due atti *The Shadow of a Gunman* (1923), incontrando subito un grande successo popolare. Dalla vicenda di due patrioti irlandesi, chiacchieroni e codardi, i quali, provocata una perquisizione nella casa da parte dei soldati del corpo di polizia britannico, lasciano arrestare la fidanzata innocente di uno di essi, Minnie Powell, che viene portata via e fucilata, egli sa ricreare quell'atmosfera di terrore in cui viveva l'Irlanda nel periodo insurrezionale, tracciando con mano maestra figure e macchiette nelle quali il tragico e il comico coesistono e s'intrecciano di continuo.

Successo anche maggiore riportò col dramma *Juno and the Paycock* (Giuno e il pavone, 1924), a tutt'oggi il suo capolavoro, e con *The Plough and the Stars* (1926), dove ritroviamo lo stesso ambiente insurrezionale, in cui la folla multiforme e incoerente, gretta e magnanima, eroica e vile, è la vera protagonista. I quartieri poveri di Dublino vivono in questi lavori in tutta la loro realtà desolata, in un seguito di scene apparentemente caotiche, che l'autore riproduce ricorrendo

a una tecnica cinematografica, la quale del verismo ha il carattere fotografico ma non gl'intenti.

Nei drammi posteriori *The Silver Tassie* (1929), *Within the Gates* (1934), *Red Roses for Me* (1942) ed altri secondari, l'autore si sforza di raggiungere una forma più persuasiva e di dare al suo pensiero e alle sue sensazioni carattere più conseguente e sistematico, in ciò aiutato dall'abbracciata fede comunista; sembra tuttavia ch'egli ottenga questa maggior chiarificazione interiore a spese della spontaneità, per quanto riesca ancora a creare personaggi vivi e macchiette fortemente individualizzate su di uno sfondo di miseria materiale e d'irreparabile smarrimento spirituale.

Da alcuni anni attende a un'opera di carattere autobiografico, di cui sono apparsi finora i volumi *I Knock at the Door* (1939), *Pictures in the Hallway* (1942) e *Drums under the Windows* (1945).

LA CRITICA SOCIALE.

Sullo scorcio del secolo XIX e agl'inizi del XX, col progressivo svilupparsi del socialismo, che assume una parte sempre più notevole nella vita e nel governo delle nazioni, la questione sociale diviene anche in Inghilterra preminente sugli altri problemi che travagliano il mondo moderno e investe ben più che per il passato il campo delle lettere, dove tende a spostarsi dal terreno umanitario verso quello più propriamente ideologico e politico.

Si forma tutta una corrente di scrittori — tra i quali emergono G. B. Shaw, Wells e Galsworthy, divenuti celebri quasi contemporaneamente — che pongono il problema sociale a fondamento della loro arte, sottoponendo la società vittoriana e gl'ideali tradizionali inglesi a una critica approfondita e sistematica.

Il teatro che salvo qualche eccezione aveva continuato a languire durante tutto il secolo XIX — con opere commerciali di nessun pregio letterario o con lavori di carattere lirico intesi principalmente per la lettura (i quali costituivano l'attività secondaria di scrittori famosi in altri campi) — sembra riacquistare verso la fine dell'Ottocento il perduto valore drammatico, assumendo nuovamente il compito, insieme al romanzo e alla poesia, di agitare i problemi più vitali del tempo.

L'esempio era venuto dal teatro nordico e più specialmente dai drammi di Ibsen, i quali mostravano con quanta maggior spregiudicatezza e libertà si potessero trattare sul palcoscenico le questioni morali e sociali e insegnavano una tecnica nuova che ignorava la simmetria artificiosa e meccanica del teatro francese di Augier, di Sardou e di

Dumas, ormai superato, contro cui era sorto a Parigi il Théâtre Libre (1887) di Antoine, tosto seguito a Londra dall'Indipendent Theatre Society (1891). Ibsen, fatto conoscere in Inghilterra dagli studi di Sir Edmund Gosse e dalla critica drammatica del suo traduttore W. Archer e di G. B. Shaw, influirà profondamente sull'arte di quest'ultimo.

Precursore di questo rinnovamento era stato THOMAS WILLIAM ROBERTSON (1829-71) che nelle sue commedie « *cup and saucer* », di cui ricordiamo *Society* (1865), *Ours* (1866), *Caste* (1867), la migliore, e *School* (1869), tenta riavvicinare il teatro alla vita reale e contemporanea. Speciale menzione merita anche WILLIAM SCHWENCK GILBERT (1836-1911), autore di poesie umoristiche raccolte col titolo *The Bab Ballads* (1869), di commedie dove mescola la fantasia e la satira, come in *Pygmalion and Galatea* (1871), e soprattutto di un gruppo di operette, che si avvantaggiano della musica briosa e scorrevole di Arthur Sullivan, tra le quali basti citare *H. M. S. Pinafore* (1878), *Patience* (1881), riuscita parodia dell'estetismo, *The Mikado* (1885), brillante satira politica e sociale, e *The Grand Duke* (1896). Il Gilbert usa la logica e la tecnica del teatro verista per le situazioni più fantastiche e le idee più assurde, creando un suo umorismo stravagante e inimitabile, tipicamente inglese, e precorrendo lo Shaw nell'esercitare la critica sociale con procedimenti caricaturali e buffoneschi.

Accanto a lui e ad Oscar Wilde, delle cui commedie abbiamo già parlato, trovano posto HENRY ARTHUR JONES (1851-1929), scrittore di talento melodrammatico ,cui dobbiamo il fortunato melodramma *The Silver King* (1882), le commedie *Saints and Sinners* (1884), *Breaking a Butterfly* (1885), adattamento a lieto fine di *Casa di bambola*, *The Dancing Girl* (1891), *The Liars* (1894) ed altre numerose, nelle quali si propone di portare sulle scene « le grandi realtà della vita moderna », nonchè il dramma religioso *Michael and his Lost Angel* (1896); e ARTHUR WING PINERO (1859-1934) che nelle sue commedie, pur non sapendo liberarsi in tutto da una certa teatralità e dall'influsso del precedente teatro francese e in special modo di A. Dumas figlio, prospetta anch'egli i problemi della borghesia di cui è un tipico rappresentante. Tra le sue opere più notevoli ricordiamo *Sweet Lavander* (1888), fantasiosa commedia sentimentale che gli procurò il primo grande successo, *The Second Mrs. Tanqueray* (1893), ove tratta il problema della riabilitazione sociale della donna con un passato, e *Trelawny of the Wells* (1898), forse la cosa migliore, pittura dell'ambiente teatrale della generazione di Robertson (efficacemente impersonato in Tom Wrench).

Questi commediografi sono in parte ancora legati al passato ma

una nuova era sembra aprirsi quando, sotto la direzione artistica di Granville-Barker e quella finanziaria di J. E. Vedrenne, s'inizia al Court Theatre una memorabile serie di rappresentazioni (1904-7) che influirà permanentemente sul teatro inglese e la sua recitazione e farà di G. B. Shaw il più rappresentativo drammaturgo contemporaneo.

George Bernard Shaw (1856-1950) nacque a Dublino da famiglia protestante d'origine inglese. Eugenista, puritano, anticonvenzionale, vegetariano, anticapitalista, socialista fabiano (1), conferenziere, polemista, critico musicale e drammatico, scrittore di teatro, mostra in tutta la sua opera tendenze didattiche. Egli critica e attacca le istituzioni esistenti, mettendone a nudo le brutture e le verità scottanti, mentre l'essere irlandese gli consente di trattate le cose d'Inghilterra con tutta l'irreverenza propria di uno straniero.

Sua costante preoccupazione è di *épater le bourgeois*, sconvolgendone le idee e deridendolo, capovolgendo situazioni e posizioni tradizionali, portando la logica del suo pensiero alle estreme conseguenze e compiacendosi del paradosso. Il suo pensiero non è originale, in quanto deriva le idee fondamentali e quelle più eterodosse da Butler, Ibsen, Wagner, Nietzsche e Carlo Marx, ma egli porta qualità e contributi personali nella concezione della commedia satirica. In essa i personaggi sono più dialettici che emotivi e l'azione drammatica è sovente sopraffatta dalle argomentazioni filosofiche dell'autore; tuttavia le battute sono così ricche di contenuto e di *vis comica*, le situazioni presentate con sì aderente osservazione della vita moderna, le caricature così mescolate ad autentici ritratti, ch'egli ha avuto largo riconoscimento all'estero e in patria.

Iniziò la carriera letteraria con scarso successo scrivendo dapprima romanzi d'intonazione socialista, pubblicati da periodici secondari, dei quali il solo *Cashel Byron's Profession* (1886), d'ambiente pugilistico, vide la luce in volume separato. Per la Fabian Society compose e curò la pubblicazione di vari opuscoli di carattere economico e politico. Più importante la sua attività di critico musicale e drammatico, della quale ricordiamo in particolare i volumi *The Quintessence of Ibsenism* (1891), *The Perfect Wagnarite* (1898) e *Dramatic Opinions and Essays* (1907).

La prima commedia di Shaw *Widowers' Houses* fu rappresentata dall'Indipendent Theatre nel 1892. Ma nè questo lavoro, che mostrava — pur essendo alquanto crudo e schematico — segni indubbi della

(1) Cioè moderato, da Fabio Massimo il Cunctator. I membri della Fabian Society infatti pensavano che il progresso del popolo dovesse svolgersi per gradi, senza scosse.

personalità e delle attitudini drammatiche dell'autore, nè *Arms and the Man*, rappresentato nel 1894 e ora ritenuto una delle sue commedie migliori, riuscirono a stabilire la fama dello scrittore, che gli venne soltanto dopo la pubblicazione di *Plays: Pleasant and Unpleasant* (1898), in due volumi.

Il primo di essi *The Three Unpleasant Plays* comprende, oltre a *Widowers' Houses*, in cui si tratta il problema degli *slums* londinesi, denunziando lo sfruttamento dei poveri come fonte di lusso pei ricchi, *The Philanderer*, commedia ibseniana d'importanza secondaria sulla questione matrimoniale, e *Mrs. Warren's Profession*, che mette a nudo il problema della prostituzione.

Il secondo *The Four Pleasant Plays* comprende, oltre a *Arms and the Man*, satira dell'esercito e della concezione romantica della guerra, l'atto unico *The Man of Destiny*, in cui deride contemporaneamente Napoleone e gl'Inglesi, *You Never Can Tell*, commedia brillante e ben congegnata, con alcuni personaggi d'ispirazione dickensiana, ove tratta dei rapporti tra genitori e figli, e infine *Candida*, da molti considerata il capolavoro dell'autore, che costituisce per l'attenta analisi del sentimento amoroso la più notevole eccezione all'intellettualismo pressochè assoluto della sua opera. La commedia, ibseniana nel tema, in quanto sostiene il diritto alla libertà della donna, è magnificamente concepita e dialogata e crea nella figura della protagonista il personaggio più vivo del teatro shawiano. Candida chiamata a decidersi tra l'amore del marito, pastore filantropico di limitato orizzonte spirituale, e quello di un giovane poeta visionario privo di senso pratico (un ritratto di Shelley?!) sceglie il primo come il più debole e quindi il più bisognoso del suo amore. Anche i due caratteri maschili sono assai ben delineati.

Seguono *Three Plays for Puritans* (1901), commedie poco convincenti non tanto perchè in esse sia evitato il tema della passione amorosa quanto per la poca chiarezza della costruzione drammatica. Caratteristica essenziale anche in queste commedie è il rovesciamento della concezione ordinaria dei personaggi; così nella più impegnativa di esse *Caesar and Cleopatra*, che ha tratti di vera eloquenza e alcune scene eccellenti, ci rappresenta Cesare come un vecchio birbone senza eroismo o grandezza e Cleopatra come una ragazzetta capricciosa priva di dignità regale.

In *Man and Superman* (1903) l'autore espone il suo pensiero filosofico che si accentra intorno alla dottrina della « Life Force » (forza vitale), per cui l'uomo è spinto a evolversi verso uno stato di consapevolezza sempre più profondo e illuminato. La tesi generale della commedia — provvista d'un intermezzo fantastico nel quale Don Gio-

vanni, Anna e la statua del padre si ritrovano in inferno — si fonda sull'idea, del resto nè nuova nè peregrina, che l'uomo non seduca ma venga sedotto dalla donna (1), essere volgare ed egoista, ma superiore al maschio « superuomo » nella forza vitale che governa l'amore e perpetua l'esistenza.

Man and Superman, in aggiunta alla lunga introduzione polemica — premessa come al solito da G. B. Shaw alle sue commedie, che sta a dimostrare del resto la serietà d'intenti dell'autore, mascherata solo in apparenza dallo svolgimento comico-satirico e a volte persino buffonesco dei suoi scritti — porta in fondo a mo' d'epilogo un trattatello *The Revolutionist's Handbook*, spiritoso e suggestivo, ma logicamente irrilevante per la valutazione estetica della commedia, che ha ormai perduto, nonostante la sua importanza nel pensiero shawiano, parte della sua freschezza e non sembra essere tra quelle destinate a resistere al vaglio del tempo.

Lo stesso può dirsi dell'altra sua opera importante dal punto di vista del pensiero *Back to Methuselah, a Metabiological Pentateuch* (1921), dove si analizzano le cause della crisi della civiltà occidentale narrando la storia di un uomo che sopravvive al passare delle generazioni e giunge per stadi successivi alla saggezza suprema, alla pura intelligenza liberata dagl'impacci corporei.

Tra le molte altre commedie precedenti a questa — quali *John Bull's Other Island*, *The Doctor's Dilemma*, *Getting Married*, *The Devil's Disciple*, *Androcles and the Lion*, ecc. — di cui non possiamo parlare, accenneremo soltanto a *Major Barbara* (1905), in cui vengono dibattuti i problemi della grande industria e della beneficenza, e a *Pygmalion* (1913), deliziosa commedia di una fanciulla del popolo trasformata in gentildonna, ove si riprende modernamente l'antica leggenda classica di Pigmalione.

L'ultima opera importante dell'autore è *Saint Joan* (1923), in cui interpreta la vita di Giovanna d'Arco in modo nuovo e originale, facendone una protestante *ante litteram*, guidata dal buon senso paesano e da un'illuminazione interiore, che le sembra luce divina, a liberarsi inconsciamente dalla tutela della Chiesa, subendone poi le conseguenze fino al martirio. Il lavoro, saldamente impostato nella sceneggiatura tradizionale, avvince per gli elementi drammatici e romantici di cui abbonda, che prendono talora la mano allo stesso autore, il quale sfoga d'altro lato il suo umorismo sarcastico mettendo ana-

(1) « Don Juan is the quarry instead of the huntsman » (Don Giovanni è la selvaggina invece che il cacciatore).

cronisticamente in bocca ai personaggi osservazioni e argomenti di discussione moderni, per concludere con un epilogo grottesco.

Nelle commedie posteriori, da *The Apple Cart* (1929) a *Buoyant Billions* (1947), la tendenza a trasformare il teatro in una palestra per il dibattito di idee e di problemi si accentua sempre più; il dialogo brillante, le stramberie, la satira arguta e paradossale non riescono a nascondere la staticità dell'azione e quanto vi sia di generico nella caratterizzazione dei personaggi, semplici portavoce del pensiero dello scrittore.

Gl'intenti sociali e morali nocquero spesso all'arte di G. B. Shaw; egli rimane tuttavia il drammaturgo inglese più eminente di questo cinquantennio, e — ciò che a lui maggiormente importava — uno degli artefici più efficaci della trasformazione sociale e morale dell'Inghilterra contemporanea.

Importanza notevole nel teatro inglese moderno ha pure Harley Granville-Barker (1877-1946), attore e regista, drammaturgo e critico shakespeariano. Tra i suoi lavori citiamo *The Marrying of Ann Leete* (1901), commedia cechoviana ove imposta veristicamente il problema delle relazioni tra i sessi, non senza far uso però d'una vena lirico-fantastica che ritroveremo ancor più accentuata nell'altra fortunata commedia *Prunella* (1904), scritta in collaborazione con Laurence Housman (1). Nel dramma *The Voysey Inheritance* (1905), forse l'opera migliore del Barker per felicità creativa, egli contrappone due generazioni di borghesi, quella del vecchio notaio Voysey, energico ed esuberante di forza vitale ma incolto e disonesto, a quella del figlio Edward, uomo istruito, raffinato e consapevole ma repugnante a porsi, come la sorella Beatrice, in aperta ribellione contro i pregiudizi, le ingiustizie e le pastoie imposte da una società ipocrita, subita come il Fato nella tragedia greca. E una tragedia domestica, una delle poche vere tragedie del teatro inglese moderno, è *Waste* (1907), opera fortemente sentita e pensata, dove i valori morali prevalgono sul problema sociale.

In questi lavori e in altri di minor rilievo Granville-Barker rimane nell'ambito del verismo polemico antiborghese, che tuttavia trascende per la sentita partecipazione alle ragioni intime dei suoi personaggi e una fine, superiore malinconia, fatta di comprensione umana e di commiserazione.

Come regista egli ha il merito di aver rinnovato l'arte scenica con una recitazione più intima, più rapida e scevra di melodrammaticità,

---

(1) Fratello del poeta A. E. Housman e poeta e romanziere egli stesso, autore tra l'altro di numerosi quadretti d'argomento francescano *Little Plays of St. Francis* (1922), ecc.

dandoci una serie di rappresentazioni shakespeariane rimaste esemplari. Ritiratosi dalle scene proseguì con conferenze e con la pubblicazione delle originali *Prefaces to Shakespeare* (1927-45) la vitale discussione ed esegesi delle opere del grande elisabettiano, riguardandole nella loro concezione teatrale, cioè come opere scritte per la recitazione e non per la lettura. Al suo influsso possono ricollegarsi i tentativi di William Poel di rappresentare i drammi shakespeariani nelle condizioni sceniche originarie.

Senza dilungarci a parlare di numerosi altri drammaturghi minori e tuttavia interessanti per taluni aspetti — quali ad esempio l'amaro St. John Hankin — e riservandoci di far cenno più avanti della produzione teatrale di scrittori che sono in prevalenza romanzieri o poeti, ricordiamo qui ancora soltanto l'opera dello scozzese James Matthew Barrie (1860-1937). Dopo essersi laureato a Edimburgo, iniziò la carriera letteraria come giornalista e come autore di bozzetti e romanzi umoristico-sentimentali, quali *When a Man's Single* (1888), dove narra sotto il tenue velo del romanzo le sue esperienze giornalistiche a Nottingham e poi a Londra, *Auld Licht Idylls* (1888) e *A Window in Thrums* (1889), deliziosi quadretti d'ambiente scozzese coi quali si pone a capo della « Kailyard school » (1), cui seguirono gli schizzi umoristici *My Lady Nicotine* (1890) e il romanzo sentimentale *The Little Minister* (1891), che lo resero ben presto popolare. È del 1896 il tenero tributo biografico alla madre *Margaret Ogilvie*, come pure il romanzo *Sentimental Tommy*, continuato in *Tommy and Grizel* (1900), opere che ci mostrano come il sorridente e fantastico Barrie sappia guardare il mondo che lo circonda con occhio penetrante e disincantato, senza farsi illusioni.

Rivoltosi al teatro, che diverrà d'ora in avanti il suo principale mezzo d'espressione, s'affermò, dopo alcuni esperimenti, con *The Professor's Love Story* (1894) e *The Little Minister* (1897), commedie ispirate alla precedente produzione narrativa che incontrarono largo favore presso il pubblico pel felice miscuglio di comicità e rosato sentimentalismo. Ma *The Admirable Crichton* (1902), abilmente costruito, è, pur nella sua conclusione conciliante, una critica acuta della vita e una satira aperta della gerarchia sociale. Nel 1904 l'autore crea col dramma *Peter Pan*, il bambino che non vuol crescere, simbolo del lato fanciullesco e fantastico che è nel cuore di ogni uomo, un classico per l'infanzia. Quest'opera, trasportata più tardi anche in forma narrativa,

(1) Formata da un gruppetto di scrittori che descrivono la vita rustica e i costumi paesani scozzesi, ricorrendo di frequente al vernacolo (Kailyard = orto di cavoli).

non si presta a un utile raffronto col capolavoro del Collodi, data la diversità del genio dei due scrittori, e può soltanto venir collocata accanto ad *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), altro racconto classico per l'infanzia che dobbiamo al talento e all'amore pei bambini di Lewis Carroll (Charles Dodgson, 1832-98).

Della abbondante produzione teatrale del Barrie ricordiamo ancora in particolare *What Every Woman Knows* (1908), il piccolo capolavoro in un atto *The Twelve-Pound Look* (1910), il commovente *The Will* (1913), *Dear Brutus* (1917) (1), commedia comico-fantastica a lieto fine, tra le migliori e più caratteristiche dell'autore, in cui la fantasia e la tenerezza si fondono con l'umorismo e la critica seria e profonda della vita, *Mary Rose* (1920) e *The Boy David* (1936).

Barrie non è un ottimista: sebbene la sua critica sia generalmente affidata alla satira sorridente e implicita, è chiaro che il mondo che lo circonda non lo convince e tanto meno soddisfa, onde si rifugia in un altro da lui stesso creato e popolato di personaggi che spesso ci sembrano creature irreali o quanto meno improbabili, ma che hanno abbastanza verità per il mondo fantastico in cui vivono e abbastanza umanità per interessarci e farci pensare.

L'aspirazione a divenire un riformatore sociale che indusse G. B. Shaw a dedicarsi al teatro, da lui considerato come il mezzo migliore per divulgare le sue idee politiche, sociali e morali, spingerà pressappoco in quello stesso periodo di tempo H. G. Wells a scrivere dei romanzi; e come il primo potrà vantarsi d'aver esteso i limiti angusti del teatro del tempo a tutti i problemi della vita moderna, così il secondo si vanterà d'aver portato entro la sfera d'azione del romanzo — da lui inteso in senso più lato anche tecnicamente — l'intera vita umana, trattando tutte le questioni politiche, religiose e sociali.

Herbert George Wells (1866-1946) nacque a Bromley nel Kent. Figlio d'un giocatore professionista di *cricket*, che esercitava inoltre un piccolo commercio, dovette dopo i primi studi occuparsi quale garzone in un negozio di stoffe. Continuò nondimeno a studiare, fu per qualche tempo precettore, quindi con l'aiuto di una borsa di studio potè iscriversi e laurearsi più tardi con onore all'Università di Londra, dove frequentò i corsi di biologia tenuti da T. H. Huxley e acquistò dal maestro quell'abito mentale scientifico che reagendo e combinandosi con l'istinto artistico e le tendenze d'educatore popolare, di giorna-

---

(1) Il titolo è un'allusione ai versi shakespeariani (*Julius Caesar*, I, 2, 139-40): « The fault, dear Brutus, is not in our stars, But in ourselves,... » (« La colpa, caro Bruto, non è nelle stelle, - Ma in noi stessi,... »).

lista e di profeta sociale, costituisce il fondamento e la fisionomia della sua attività letteraria.

I primi racconti e romanzi hanno infatti uno spunto scientifico in quanto l'autore vi sviluppa fantasticamente dati e fatti della scienza, seguendo una concatenazione logica così stretta da far sembrare razionale l'impossibile e l'assurdo. Per questa dote originale e creativa che potremmo chiamare dell'immaginazione scientifica e il potere di suggestione che ne emana, accresciuto dallo stile semplice e vigoroso, tali libri ebbero un grande successo e costituiscono ancor oggi la parte più letta e meno discussa dell'immensa produzione dello scrittore. Tra i migliori di essi citiamo *The Time Machine* (1895), *The Island of Dr. Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897) e *The War of the Worlds* (1898).

Attratto dai problemi sociali e politici e convinto che fosse compito del romanziere di additarli, discuterli e chiarirli all'umanità, si dedicò assai per tempo a questa missione, portandovi l'esperienza di un'infanzia e un'adolescenza disagiate, che gli avevano dato modo d'osservare e soffrire gli svantaggi della miseria e dell'ingiustizia sociale, obbligandolo a una dura lotta per la vita. I romanzi artisticamente più validi dello scrittore ritrarranno appunto tipi e circostanze dell'ambiente sociale a lui noto, alternando l'autobiografia al ricordo e ravvivando il tutto con una vena comica di pretta marca dickensiana. Appartengono a questo gruppo *The Wheels of Chance* (1896), *Love and Mr Lewisham* (1900), *Kipps* (1905), forse il capolavoro dell'autore, e *The History of Mr Polly* (1910). A questi va aggiunto *Tono-Bungay* (1909), quadro preciso del disintegrarsi della classe aristocratica inglese verso la fine dell'Ottocento e dell'avvento della nuova classe degli speculatori arricchiti.

Particolarmente notevole la produzione di novelle e racconti brevi, a partire da *The Stolen Bacillus* (1895), la prima di varie raccolte nelle quali l'artista si mostra sovente nella luce migliore. Basti qui ricordare soltanto *The Country of the Blind*, il racconto più perfetto uscito dalla penna dello scrittore. Meritano inoltre menzione *The Outline of History* (1920), audace tentativo di narrare la storia dell'uomo dal punto di vista della sua evoluzione, e l'interessante *Esperiment in Autobiography* (1934).

Le altre opere, sia quelle di più evidente contenuto polemico — come *Anticipations* (1901), *Mankind in the Making* (1903), *This Misery of Boots* (1905), *A Modern Utopia* (1905), ecc., scritte nel periodo in cui militò nelle file del socialismo fabiano, e le più tarde del periodo prebellico e postbellico *The New Machiavelli* (1911), *The World Set Free* (1914), *Mr Britling Sees it Through* (1916), *The Soul of a*

Bishop (1917), *Men like Gods* (1923), *The Open Conspiracy* (1928), ecc. — sia quelle in cui affronta il problema della donna nella società moderna — come *Ann Veronica* (1909), *Marriage* (1912), *The Passionate Friends* (1913), *Joan and Peter* (1918), *The World of William Clissold* (1926), ecc. — stanno a dimostrare come H. G. Wells, nella sua smania di agitare problemi morali, politici ed anche religiosi, abbia sacrificato scientemente e inconsciamente la sua arte alla propaganda sociale, tanto più che la facilità giornalistica, la prolissità e la confusione, la scarsa tradizione letteraria lo indussero ad una superproduzione che costituisce ora un peso morto e va a tutto detrimento della sua fama.

Critico acuto della società del tempo è anche l'aristocratico romanziere e drammaturgo JOHN GALSWORTHY (1867-1933), nato a Combe nel Surrey, da nobile famiglia benestante del Devonshire, ed educato ad Oxford. Malgrado gl'istinti umanitari che informano e caratterizzano la sua opera, le circostanze familiari, l'educazione classica propria del gentiluomo inglese, completata più tardi da frequenti viaggi all'estero, non gli consentirono mai di sfuggire alla classe sociale cui apparteneva. La sua comprensione e la sua pietà verso le classi umili ed oppresse potrà giungere talora fino ad accendere la sua pagina di sdegno, ma non diverrà mai fratellanza, non gli permetterà mai — come a un Dickens — di mescolarsi alla volgarità e alla sordidezza — necessario retaggio dell'indigenza — senza accorgersi di esse.

Dopo alcuni romanzi insignificanti pubblicati con uno pseudonimo, attrasse l'attenzione del pubblico con *The Island Pharisees* (1904), il suo primo attacco all'ipocrisia della classe dirigente inglese, conservatrice per perpetuare privilegi ingiusti, legata a convenzioni meschine e a conformismi uggiosi, paurosa del nuovo, delle forti emozioni e delle idee audaci, per cui soffoca e vince i suoi impulsi migliori. La critica della società inglese, motivo fondamentale nell'arte del Galsworthy, verrà ripresa con maggior forza e convinzione artistica in *The Man of Property* (1906), il primo volume della *Forsyte Saga*, e costituisce il tema anche dei romanzi posteriori, tra i quali vanno ricordati *The Country House* (1907), una delle sue cose più felici, *Fraternity* (1909), *The Patrician* (1911) e *The Dark Flower* (1913), che resero a poco a poco il suo nome famoso in tutto il mondo.

Nel 1920 riprese con *In Chancery* e completò con *To Let* (1921) il primo ciclo della Saga dei Forsyte, che comprende, oltre ai romanzi citati, anche due « interludi » (il primo dei quali *Indian Summer of a Forsyte* assai pregevole). Raccolta in un volume nel 1922 col titolo generale *The Forsyte Saga*, questa serie di romanzi è uno studio del-

l'istinto di proprietà, impersonato da Soames Forsyte, e delle sue ripercussioni sulla vita familiare e sociale dal tardo periodo vittoriano fino alla prima grande guerra .Il ciclo fu continuato con *The White Monkey* (1924), *The Silver Spoon* (1926) e *Swan Song* (1928), anche essi raccolti con altri due « interludi » col titolo *A Modern Comedy* (1929). La storia della famiglia Forsyte viene qui continuata nel periodo postbellico, di cui ci mostra la mancanza di fede e d'ideali e l'ansiosa ricerca dei piaceri, conseguenza del senso d'instabilità e di precarietà della vita. Il secondo ciclo fu seguito dalla trilogia *Maid in Waiting* (1931), *Flowering Wilderness* (1932) e *Over the River* (1933), raccolta pure in un volume col titolo *End of the Chapter* (1934), in cui si tratta il problema della donna nella vita moderna.

La Saga dei Forsyte è un quadro preciso e nella sua complessità chiaramente delineato e ben costruito dell'evoluzione psicologica e sociale attraverso un cinquantennio dell'alta borghesia inglese, posta di fronte ai grandi avvenimenti della nostra epoca: la guerra mondiale, lo sviluppo del socialismo, il problema della disoccupazione, gli scioperi minerari, ecc., ed ha un valore documentario innegabile. Questo vasto panorama ricorda nell'ambiziosa struttura le grandi epopee sociali dei naturalisti francesi — dei quali lo scrittore, pur tipicamente inglese, ha subito l'influsso insieme a quello dei romanzieri russi (specialmente Turghenjev) — ma difettano al Galsworthy la forza creatrice, l'incisività, il potere emotivo e trascinatore della grande arte; gli accenti di sentita poesia sono rari nella sua opera, che si raccomanda per la caratterizzazione e lo studio psicologico dei personaggi, di solito ben condotto anche se non profondo, per il senso di misura, per la nota di simpatia umana e di sentimentalismo contenuto, per lo stile elegante e flessibile. Queste qualità giustificano la grande popolarità dello scrittore che ebbe la sua consacrazione ufficiale col premio Nobel per la letteratura conferitogli nel 1932.

Il Galsworthy ha pure un'abbondante produzione di racconti e novelle, pubblicati in varie raccolte e poi complessivamente col titolo *Caravan* (1925), alcuni dei quali veramente notevoli. Trascurabili invece i suoi versi.

Il teatro, nel quale tratta gli stessi problemi di vita contemporanea, esponendo i mali, le ingiustizie e i pregiudizi della società e della legge, ha nel complesso valore inferiore a quello dell'opera narrativa. Semplice nella caratterizzazione dei personaggi, abilmente costruito ma non tanto da non lasciar vedere l'impalcatura schematica e programmatica delle sue commedie, riesce tuttavia a prendere il pubblico per la serietà e la forza di convinzione della sua critica, per l'esperto dosaggio di

realismo e di sentimentalismo, pel sicuro senso del mestiere. Tra i molti e fortunati suoi drammi, raccolti in volume nel 1929 col titolo *Complete Plays*, citiamo in particolare *The Silver Box* (1906), *Strife* (1909), *Justice* (1910), *The Mob* (1914), *Loyalties* (1922) ed *Exiled* (1929).

Penetrante critica sociale, sebbene subordinata agl'intenti artistici, troviamo anche nell'opera di Enoch Arnold Bennett (1867-1931), nato presso Hanley nel Staffordshire, la zona industriale delle « cinque città », chiamata anche « *the Potteries* » per le sue fabbriche di terraglie e porcellane. Questa regione triste e brumosa, una delle più squallide d'Inghilterra, popolata da gente oscura e puritana, spesso gretta e maldicente, con l'anima irrigidita in forme grottesche dalla realtà meschina della vita quotidiana, è descritta dall'autore con arte minuta, spassionata e grigia ma non priva a volte d'umorismo e d'una sua latente simpatia, ispirandosi ai romanzieri naturalisti francesi (soprattutto Maupassant), dei quali non possiede però il cinismo.

Dopo vari romanzi di valore disuguale, acquistò di colpo la fama e i suoi titoli alla gloria con *The Old Wives' Tale* (1908), romanzo realistico tra i maggiori della moderna letteratura narrativa, che rappresenta con disegno preciso e assorta pietà, sullo sfondo di uno dei piccoli centri urbani ben noti allo scrittore e per un periodo nella Parigi del 1870, il lento svolgersi della vita di due sorelle, Costanza e Sofia, figlie d'un mercante di stoffe, dalla giovinezza fino alla vecchiaia e alla morte. È questo il capolavoro del Bennett, del quale ricordiamo ancora *Clayhanger* (1910), il primo e il migliore romanzo di una trilogia che comprende *Hilda Lessways* (1911) e *These Twain* (1916), e *Riceyman Steps* (1923), pregevole studio di un avaro rivenditore di libri usati che comunica alla moglie la sua stessa mania e si riduce come lei a morire di stenti.

Il Bennett tentò con successo anche il teatro. La sua più bella commedia è *Milestones* (1912), scritta in collaborazione con E. Knoblock.

Willam Somerset Maugham (n. 1874) medico, romanziere, drammaturgo, destò grandi speranze di sè quando giovanissimo diede alle stampe il romanzo realistico *Liza of Lambeth* (1897), impressionante rappresentazione della vita miserabile nelle stamberghe dei quartieri poveri di Londra, speranze che si rinnovarono in forma anche maggiore dopo *Mrs. Craddock* (1902), ove espone il caso di una donna intelligente e fine sposata a un gentiluomo di campagna, e divennero promessa e parziale realizzazione con *Of Human Bondage* (1915), romanzo in parte autobiografico, la cui azione si svolge nel Kent, a Parigi e poi a Londra, che ci offre due ritratti femminili magistralmente disegnati. Ma a queste promesse non seguì mai una grande opera.

Durante la prima guerra mondiale il Maugham fu agente segreto al servizio del suo paese in Svizzera e in Russia. Nel dopoguerra sulle orme del Conrad scrisse romanzi e novelle d'ambiente esotico, quali *The Trembling of a Leaf* (1921), *The Painted Veil* (1925) e *The Casaurina Tree* (1926). In *Cakes and Ale* (1930), lasciato il romanzo esotico per ritornare alla sua prima maniera, mescola a ricordi personali la satira d'una delle più eminenti figure letterarie dell'epoca.

Dedicatosi ben presto al teatro divenne uno dei drammaturghi più prolifici e più fortunati del nostro tempo. Tra i numerosissimi lavori teatrali ricordiamo *A Man of Honour* (1903), *Lady Frederick* (1907), *Penelope* (1909), *The Circle* (1921), *Our Betters* (1923), *The Breadwinner* (1930), *For Service Rendered* (1932) e *Sheppey* (1933).

La facilità elegante e spregiudicata, l'osservazione attenta ma scevra d'emozione che il Maugham pone nello studio dei casi umani, la franchezza priva di sentimentalismi nei rapporti tra i sessi, il modo brillante ma dilettantesco con cui affronta le questioni morali, sociali, religiose e filosofiche, la tecnica lucida e sobria che gli deriva dallo studio della letteratura francese e di Maupassant in particolare, se gli hanno dato la fama e la grande popolarità non gli hanno permesso di approfondire i problemi, di sentirli nella loro intima urgenza, che si tramuta in impulso creativo e dona all'arte valore permanente.

La critica della società vittoriana è anche il nocciolo dell'opera di Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), romanziere, critico, saggista e poeta, che rappresenta insieme al Belloc le forze più attive del cattolicesimo inglese contemporaneo.

Iniziò la carriera letteraria col volume di versi *The Wild Knight and Other Poems* (1900) e scrivendo articoli su giornali e riviste, come *The Speaker* e il *Daily News*. Parte di questi articoli furono poi raccolti nei volumi *The Defendant* (1901), *Twelve Types* (1902) e *Heretics* (1905), serie di saggi nei quali l'autore col suo stile caratteristico, sfavillante di paradossi e d'ironia, conduce una lotta senza quartiere contro il materialismo e l'industrialismo vittoriano, contrapponendovi un cattolicesimo illuminato che conserva intatti i valori dello spirito, il culto della tradizione e l'amore per le virtù semplici e la vita patriarcale. Saggi di carattere religioso e politico sono pure *Orthodoxy* (1908) e *What's Wrong with the World* (1910).

Nel 1904 apparve una storia fantastica di guerre civili tra i sobborghi di Londra *The Napoleon of Notting Hill,* cui seguirono un gruppo di romanzi polizieschi a svolgimento metafisico e mistico *The Man Who was Thursday* (1908), *The Innocence of Father Brown* (1911), primo di una serie fortunata, *Manalive* (1912), ecc.

Come critico letterario la sua reputazione si fonda principalmente sugli studi: *Robert Browning* (1903), *Charles Dickens* (1906), seguito più tardi dal volume di prefazioni *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens* (1911) e *The Victorian Age in Literature* (1913).

Come poeta le sue opere migliori sono l'alquanto retorica *Ballad of the White Horse* (1911), che risente anche nel metro l'influsso del Kipling, e le poesie umoristiche disseminate nel romanzo *The Flying Inn* (1914).

Hilaire Belloc, nato nel 1870 di padre francese e cattolico, ebbe la collaborazione del Chesterton, suo compagno di lotta nelle polemiche religiose e politiche, in alcuni romanzi satirici. Autore versatile, le sue numerose opere hanno carattere vario e valore diseguale, ma rivelano tutte un sentimento religioso che giunge talora fino al fanatismo, uno spirito polemico battagliero, una solida preparazione storica e uno stile efficace e forbito.

Il suo libro *The Path to Rome* (1902), narrazione ricca di fine umorismo e di spiritualità d'un viaggio fatto a piedi attraverso la Francia, la Svizzera e l'Italia fino a Roma, è divenuto ormai un classico nel suo genere. Affini per materia e carattere sono *The Old Road* (1904), *Esto Perpetua* (1906) e *The Four Men* (1912). Ricordiamo inoltre i romanzi *Emmanuel Burden* (1904), *Mr. Clutterbuck's Election* (1908) e *A Change in the Cabinet* (1909); il saggio politico e sociologico *The Servile State* (1912), contro la corruzione capitalistica e parlamentare, e i molti saggi di genere vario *Avril* (1904), *On Nothing and Kindred Subjects* (1908) e *On Everything* (1909), ecc.

Particolare importanza hanno le monografie storiche *Danton* (1899), *Richelieu* (1930), *Wolsey* (1930), e grande interesse ha cuscitato, non foss'altro per le aspre critiche provocate, il volume *A History of England* (1925-31), che rifà la storia d'Inghilterra da un punto di vista cattolico. Nè va trascurata la sua poesia, sia quella di carattere umoristico e satirico, come *The Bad Child's Book of Beasts* (1896) e *Cautionary Tales for Children* (1907), che quella di carattere religioso.

Quando nel 1918 Giles Lytton Strachey (1880-1932) pubblicò *Eminent Victorians*, ottenne un successo sensazionale in quanto ripudiava l'idea, cara ai biografi vittoriani, che la nuda verità sui personaggi defunti dovesse venire velata e attenuata onde renderla più decorosa, e iniziava quel tipo di biografia romanzata che ebbe tanta fortuna nell'immediato dopoguerra. A questo volume seguirono *Queen Victoria* (1921), *Elizabeth and Essex* (1929), *Portraits in Miniature* (1931) e *Characters and Commentaries* (1933).

Non mancano allo Strachey le qualità di disegno sobrio e la seria preparazione, ma la sua arte è quella del miniaturista e i suoi libri più che come contributi alla storia sono notevoli per lo stile pittoresco e argutamente ironico.

Molti biografi, in Inghilterra e all'estero, furono da lui influenzati; tra i primi nominiamo Philip Guedalla (1889-1944) e Bomamy Dobrée (n. 1891), mentre in Vernon Lee (pseud. di Violet Paget, 1856-1935) è manifesta l'influenza di W. Pater.

POESIA.

Le speculazioni filosofiche che tanta parte hanno nella poesia di Robert Bridges (1844-1930), il quale successe al Tennyson e a Alfred Austin nel posto di poeta laureato, non costituiscono un sistema, ma sembrano piuttosto dare una fede al poeta, che là dove il brivido lirico è più intenso raggiunge la vera poesia. Il Bridges riprende la teoria del Meredith sull'evoluzione della vita spirituale dell'uomo dall'istinto naturale: essa viene svolta principalmente in *The Testament of Beauty* (1929) lungo poema in *loose alexandrines* (versi di sei accenti che ricordano i nostri endecasillabi) dove sono discussi vari problemi: il socialismo, la guerra, l'amore, il matrimonio, la religione, a volte con argomenti che producono uno strano effetto sui lettori del tempo di Aldous Huxley e T. S. Eliot. Verso la fine del poema egli si dà a considerare l'origine dell'obbligo morale nell'uomo e mostra che religione e morale sono una cosa sola e che conseguentemente la coazione della necessità conduce per gradi all'identificazione dell'io con Dio. Tuttavia egli non è riuscito a darci una plausibile sintesi del suo positivismo evoluzionistico e delle essenze eterne.

Sfogliando le pagine della « poesia giorgiana » (così detta perchè i poeti di questo gruppo fiorirono principalmente durante il regno di Giorgio V) notiamo come al movimento appartengano scrittori di temperamento diversissimo: John Drinkwater (1882-1937) nel quale troviamo certi riferimenti alla « man's communion with man » le cui suggestive allusioni sembrano annunciare quelle di certi poeti posteriori; Walter De la Mare (1873) autore squisito di versi per bimbi (*Poems*, 1906-08-20; *Poems for Children*, 1930; *Old Rhymes and New*, 1932) in cui l'elemento realistico e magico spesso si fondono mirabilmente; Lascelles Abercrombie (1881-1938), interessante figura di critico, umanista e poeta (*Interludes and Poems*, 1908; *Emblems and Love*, 1912), che per certi aspetti della sua opera sembra distinguersi dal gruppo; J. C. Squire

(1884), Rupert Brooke (1887-1915), W. H. Davies (1871; Harold Monro (1879-1932); W. J. Turner, John Freeman e altri.

Nei cinque volumi della poesia giorgiana sono incluse anche alcune poesie di John Masefield, l'attuale poeta laureato, (n. 1878), l'opera del quale ha un tono decisamente realistico e scettico. In alcune poesie il suo spirito agnostico è dimostrato dalle varie ipotesi che egli affaccia rispetto ai fini ultimi e alcune di esse hanno una connotazione assolutamente materialista. Il *leit motif* della sua interpretazione è la bellezza e nella sua visione della bellezza universale egli ondeggia fra un platonismo alla Yeats e un positivismo alla Meredith.

Oltre a un dramma in prosa, *The Tragedy of Nan* (1909) e al *Pompey the Great* (1910), di lui si ricordano alcune raccolte di versi: *Salt Water Ballads* (1902), *Ballads and Poems* (1910), *The Everlasting Mercy* (1911), *Reynard the Fox* (1919), *Right Royal* (1920), e infine *Gallipoli* (1916) e *The Nine Days' Wonder* (1941), composti durante la prima e la seconda guerra mondiale.

XVI

CENNI SULLA LETTERATURA CONTEMPORANEA

Presentare un quadro complessivo della letteratura contemporanea inglese non è impresa facile. In quest'ultimo capitolo non sarà dunque sempre possibile raccogliere opere già definite criticamente per un loro preciso valore storico e poetico, ma piuttosto, come è stato osservato, quelle che di tali opere sono le conseguenze più o meno legittime, gli effetti più o meno logici, ora come residui sterili, ora come germi utili a nuove riproduzioni e sviluppi.

Sconvolta in vario modo l'atmosfera del provincialismo dell'epoca precedente venne affermandosi in qualche caso la coscienza di una visione destinata a superare le ristrette barriere nazionalistiche per entrare in una cultura che per essere attuale non poteva svolgersi che su un piano europeo.

Ma un altro aspetto caratteristico della letteratura contemporanea conviene rilevare subito: sembra che da tempo la cultura cerchi di distruggere quello che nel passato è stato costruito, come se la nausea della civiltà sia venuta corrodendo ogni spirito. A volgersi indietro si vede la strada conquistata dal pensiero umano tutta cosparsa di macerie. D'un tratto l'uomo viene a trovarsi solo di fronte a se stesso col compito di definirsi nei confronti della propria esistenza. E quando quest'uomo è un artista quel compito si fa ancora più angoscioso, più disperato per la costante necessità di una ricerca che scoprendolo nella sua assolutezza individuale gli permetta di esprimersi con un linguaggio universale.

All'esistenza caduta in mille contraddizioni, esaurita nella sua dialettica, bisogna ritrovare una ragione che serva da punto d'appoggio all'attività umana, bisogna in altre parole ridarle uno scopo. Alcuni per ricuperare la fede religiosa, la certezza di una verità trascendentale che la ragione aveva respinto si calarono nell'inconscio, altri tentarono di risalire alle origini nella speranza di ritrovare intatti quei miti

che la cultura aveva distrutti. E altre vie furono tentate per esprimere la propria umanità in senso universale, ciò che presuppone una partecipazione da parte dell'artista alla storia del suo tempo, una conoscenza del mondo nel quale egli vive.

Certo solo più tardi la critica potrà portare a termine alcune revisioni necessarie e rifare il punto della situazione letteraria contemporanea.

Fra gli sperimentatori di poesia contemporanea troviamo anzitutto, come s'è visto, G. M. Hopkins nel quale certi poeti d'oggi sembrano ravvisare un precursore. In molte avventure letterarie europee e americane di questi ultimi tempi trovasi mescolato il nome di Ezra Pound (1885), artista modernissimo e bizzarro, sempre pronto a tentare esperienze nuove.

Nato nell'Idaho, ma stabilitosi da tempo in Europa, egli fu il pontefice massimo dell'Imaginismo, una nuova scuola poetica le cui radici si erano nutrite fra l'altro di simbolismo francese, di Whitman e della Dickinson. Le prime poesie imagiste vennero pubblicate fra il 1912 e il 1914 in una rivista di Chicago, *Poetry*; negli stessi anni veniva formulato il codice della nuova arte e nel 1915 veniva pubblicata una raccolta di versi, *Some Imagist Poets*, seguita da altre due nel 1916 e nel 1917.

I principi della nuova poetica erano riassunti in alcuni articoli fra i quali si leggevano i seguenti:

1) Usare il comune linguaggio di ogni giorno con precisione e senza ornamenti superflui.

2) Creare nuovi ritmi, se necessario in versi liberi, per l'espressione di nuovi stati d'animo.

3) Lasciare libertà assoluta nella scelta dei temi.

4) Presentare un'Immagine.

5) Produrre poesia compatta e chiara, mai confusa o indefinita.

6) Assicurare la concentrazione, l'*essenza stessa della poesia*.

L'*immagine* venne definita da Ezra Pound come « quella che presenta in un dato istante un complesso intellettuale ed emotivo ».

Il nuovo verbo non era dunque del tutto nuovo; si tratta in parte di frammentismo, non solo nella metrica e nella sintassi, ma anche nel pensiero così da dare talora l'impressione di un caleidoscopio d'immagini; effetto perfettamente adeguato, del resto, all'età di transizione e di disgregazione che vedeva nascere tale poesia. Nascono con lui alcune riviste quali, *The Blast, This Quarter, Transition, The Exile.*

Perfetto manipolatore di metri e d'immagini di lui si ricordano specialmente le opere seguenti: *A Lume Spento,* pubblicato a Venezia nel 1908, *Rispostes* (1912), *Lustra* (1916), *Umbra* (1920), *Poems 1918-21* (1921), *A Draft of XVI Cantos* (1925), *Personae* (1926), *A Draft of the Cantos XVII-XXVII* (1928), *Selected Poemes* (1928), *Eleven New Cantos XXXI-XLI* (1934), *Cantos III-LXXI* (1940), oltre a numerose versioni dai nostri trecentisti e dai provenzali.

Non poca influenza ha esercitato il Pound sopra uno dei più noti poeti viventi, T. S. Eliot (1888), nato nel Missouri ma naturalizzatosi nel 1927 suddito britannico. La sua importanza è dovuta in parte alla potenza del suo genio ma è forse lecita l'ipotesi che qualche altra cosa concorra a fargli esercitare quell'influsso sui suoi contemporanei per cui egli è considerato da molti il rappresentante dello spirito del tempo.

A giudicare dalle sue poesie egli non sembra trarre alcun piacere dalla contemplazione dei fenomeni naturali o dalla considerazione dell'ordine portato dalla scienza nell'universo. Nella sua poesia c'è per così dire un vuoto intenso e doloroso, una eloquente vacuità. Le vie dell'universo sono per lui soltanto le vie dell'uomo e queste sono di regola simboleggiate dalle oscenità, dalle meschinità, dai tradimenti della nostra vita sessuale, dalle futilità e viltà del nostro sentimento e della nostra cultura.

L'amore, tanto celebrato dai poeti, è rappresentato in lui dal bestiale Sweeney, da Doris e da Dusty, dalla classica violazione di Filomela e dalla apatica indifferenza della dattilografa in *The Waste Land.* La società contemporanea è rappresentata nel suo aspetto commerciale da Mr. Eugenides, il commerciante di Smirne, la cultura e il sentimento del nostro tempo da J. Alfred Prufrock e dalla signora del *Portrait* che tanto affettatamente parla della sua perduta giovinezza. La morte è per Eliot « end of the endless journey to no end ».

Egli giunge così ad una delusione assoluta; il nostro stato spirituale è una terra desolata. Abbiamo qui l'estrema logica del « new humanism ». L'Eliot non riesce a trovare alcuna soddisfazione nella nostra partecipazione al processo universale. Ha appreso che noi dobbiamo alla natura soltanto quanto c'è in noi di ferino, la brama dell'individualità. Deve quindi cercare altrove l'origine e la sanzione di quanto in noi c'è di umano e non trovandole nella natura deve ricorrere al soprannaturale; ciò che la ragione non riesce a dimostrare è l'intuizione del cuore, Dio.

È stato detto che Eliot non rappresenta un paese e una cultura nazionale ma la classe cosmopolita degli intellettuali, l'erudizione letteraria. La fama di Eliot infatti è stata fatta in parte dagli intellet-

tuali europei, dagli esteti universitari sopratutto, perchè il suo simbolismo erudito faceva della poesia una specialità che soltanto i colti potevano apprezzare cogliendo le allusioni a qualche passo di quei libri che fanno parte della cultura dell'intellettuale odierno.

Vero è che per l'Eliot la pura poesia può aprirsi a una comunicazione prima ancora di essere compresa. In questo senso la poesia di Dante è facile. La poesia penetra in noi prima che noi sappiamo quale sia il suo significato, prima che sappiamo che cosa ci richieda, che cosa muterà e che cosa produrrà in noi. Essa ci parla con mezzi che vanno oltre le nostre possibilità di comprendere e di decifrare la sua parola. In tal senso il messaggio della poesia ha nella sua forma qualcosa di oggettivo, di indipendente dalla nostra possibile interpretazione individuale.

Se Dante è per Eliot « universale » in quanto poeta dell'universalistico medio evo, lo è sopratutto per la sua lucidità poetica, per la sua lucidità di stile; l'allegoria diventa così visione e espressione di chiare immagini visive. Di Eliot si debbono ricordare principalmente i primi volumi di versi *Prufrock and Other Observations* (1917), *Ara Vos Prec* (1919), *Poems* (1920), *The Waste Land* (1922), *The Hollow Men* (1925), *Ash Wednesday* (1930), *Four Quartets* (1936-42), e i lavori teatrali *The Rock* (1934), *Murder in the Cathedral* (1935), *The Family Reunion* (1939), *The Cocktail Party* (1949). Come prosatore ricorderemo la sua prima raccolta di saggi *The Sacred Wood,* apparsa nel 1920. *Homage to John Dryden* (1924), *For Lancelot Andrewes* (1926), ristampato più tardi negli *Essays Ancient and Modern* (1936), *Dante* (1929), *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), *After Strange Gods a Primer of Modern Heresy* (1934), *Elizabethan Essays.*

Critici poco benevoli hanno affermato che Edith Sitwell (1887) e i fratelli Osbert (1892) e Sacheverell (1897) formano una triade che non si sa se definire come poeti che scrivono in prosa o prosatori che si divertono a comporre versi. Di Edith Sitwell si ricordano specialmente *The Mother and Other Poems* (1915), una raccolta di versi pubblicata nel 1930 *Collected Poems,* alla quale seguirono *Street Song* (1942), *Green Song* (1944), *A Song of the Cold* (1945). Il suo atteggiamento verso la poesia è rilevato in uno studio su *Alexander Pope* (1930); e giudizi interessanti si possono trovare anche in *Aspects of Modern Poetry* (1934) e *Victoria of England* (1936). Nonostante la loro aggressività (*Wheels*, 1917-1921) e il loro atteggiamento culturale e aristocratico l'opera loro, per quanto continui a suscitare vivo interesse, appare oggi a taluno piuttosto demodée.

Più significativa sembra l'arguta levità di Herbert Wolfe (1885)

e la fluida gravità delle sue poesie più impegnative. Grosso modo si potrebbe affermare che molti degli scrittori più promettenti derivano dal Hopkins o dall'Eliot o quanto meno hanno una sfumatura delle loro tendenze metafisiche. Ciò è particolarmente vero di Herbert Read (1893) C. Day Lewis (1905), W. H. Auden (1907), Louis Mac Neice (1907), e in misura minore di Stephen Spender (1909).

Molti poeti contemporanei sono all'unisono col nostro tempo per l'intenso e arido intellettualismo che distingue la loro poesia, per l'ironia, lo stoicismo, l'assenza di romantici entusiasmi e del senso cosmico che ne costituiscono la principale caratteristica. Essi sembrano intenti alla soluzione dei problemi connessi con l'essere morale dell'uomo entro i confini della sua « bone vault », senza richiamarsi alle leggi generali dell'universo. Il loro sguardo si ferma sui fatti dell'esperienza umana e specialmente sulla scena sociale.

C'è una crescente tendenza fra i poeti a interessarsi, come fanno romanzieri e saggisti, del fattore politico e economico della vita moderna. Essi danno espressione al crescente malcontento per un ordine sociale in decadenza e alla crescente speranza per una specie di stato socialista. L'Auden dipinge il dilemma sconsolato dei ricchi in un mondo « that has had its day ». Lo Spender celebra « the failure of banks, the failure of cathedrals, and the declared insanity of our rulers » e attende con speranza che una nuova generazione edifichi una società migliore sulle rovine di quella presente. Il Lewis espone le tenui ideologie e sofismi degli anziani e incita la sua generazione « to give up toys and go into training ».

Così mentre l'Eliot si volge per conforto alla religione altri poeti si accontentano del pensiero della solidarietà umana, dell'attuazione della loro unità col gregge degli uomini. La solitudine dell'uomo nell'universo è bene espressa dallo Spender nella poesia *Winter Landscape*. A sera il poeta si chiude in casa accanto al fuoco mettendo una barriera fra sè e il senso « of our dying souls against Eternity pressed ». Il pensiero dei gabbiani nidificanti fra le rocce e stretti ala contro ala durante la notte desta in lui un vivo desiderio di affermare lo spirito gregario della sua specie.

In questo primo inventario necessariamente breve e incompleto non potranno trovar posto i molti, i troppi poeti inglesi contemporanei; tuttavia converrà citare almeno i nomi di alcuni scrittori che fra tanto cerebralismo sembrano orientarsi verso espressioni poetiche tradizionali. Dylan Thomas (1914), gallese, che nel *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940), in gran parte autobiografico, ci narra le

sue dure esperienze mentre muove i primi passi nella difficile carriera del giornalismo.

A vent'anni pubblica il suo primo volume di versi, *Eighteen Poems* (1934), seguito dai *Twenty-five Poems* (1936) e da *The Map of Love* (1939). Questi versi che furono più tardi raccolti insieme con una decina di racconti in un unico volume, *The World I Breathe* (1940) mostrano la forza eccezionale del suo temperamento lirico.

Col Thomas ricorderemo ADAM DRINAN, DOUGLAS YOUNG e VERNON WATKINS nella cui opera non mancano echi di certi toni romantici che ci fanno pensare a Yeats.

Il magismo di JAMES ELROY FLECKER (1884-1915) può talora aver qualche apparenza di simbolismo emotivo ma è generalmente immune da misticismo o da filosofia cosmica. Questo è vero anche per *Romance and Magic* di W. J. TURNER nato a Melbourne in Australia nel 1889 ma vissuto quasi sempre in Inghilterra, e per la fantasiosa ricostruzione della storia di *Eva* di RALPH HODGSON (1872).

In altri poeti una delicata fantasticheria sembra unirsi a un acuto e vivido realismo come in certi componimenti di HAROLD MONRO (1879-1932). Troviamo del realismo immaginativo ma non romantico in alcuni poemi di GORDON BOTTOMLEY (1874), mentre in certe poesie di guerra di W. GIBSON (1880), SIEGFRIED SASSOON (1886), ROBERT GRAVES (1895), SIDNEY KEYES, ROY FULLER, KEITH DOUGLAS, RICHARD HILLARY, F. T. PRINCE, il realismo appare talora disperato, estremo, senza un raggio di luce.

Anche per il romanzo gli scrittori da citare sono tanti che dovremo necessariamente limitarci ai più rappresentativi. L'opera di Henry James, di Thomas Hardy e in grado minore del Meredith, oltre alle teorie psicanalitiche e ai romanzi dei massimi scrittori russi dell'800, esercitano una profonda influenza sui romanzieri di oggi.

Più che agli avvenimenti esteriori si cominciò ad annettere importanza alle reazioni dello spirito anche minime; in alcuni il gusto si fece più raffinato, l'orecchio più avvezzo ai vasti giri di frase, in altri sembrò accentuarsi una tecnica narrativa fatta di allusioni, coperta e discontinua, in altri ancora troviamo un mondo che conosce i tormenti e la violenza degli odî, o in cui i personaggi sono affetti da inguaribile narcisismo, o si rivelano indocili e torbidi anche se le grida sembrano spente e le passioni attenuate.

Degna di nota ci sembra anzitutto l'opera di E. M. FORSTER (1879) al quale non poco hanno tratto alcuni romanzieri posteriori come Christopher Isherwood, Elizabeth Bower e William Plomer. Scrittore per più rispetti interessante egli rimane, pur aggiornandosi, entro le linee

di una narrativa che non si affida a quelle formule che molti oggi vanno sperimentando. Di lui ricordiamo specialmente i seguenti romanzi: *Where Angels Fear to Tread* (1905), *The Longest Journey* (1907), *A Room with a View* (1908), *Howards End* (1910), *A Passage to India* (1924), e, oltre a qualche interessante saggio critico, alcune raccolte di novelle, *Celestial Omnibus* (1911), *The Eternal Moment* (1928).

In David Herbert Lawrence (1885-1930), scrittore quanto mai singolare e fecondo, si ha come un'ultima eco della adorazione romantica della natura nel primitivismo e nel misticismo fallico non di rado presente nella sua opera; ma in lui la concezione filosofica della natura non sembra mai ricevere esplicita formulazione.

Specialmente dopo la prima guerra mondiale la ribellione al mondo, la negazione di ogni ideale della civiltà e l'esaltazione dell'istinto trovano larga parte nella sua opera che per la penetrazione dei caratteri, la drammaticità di certe situazioni e più ancora per la descrizione del violento contrasto fra l'istinto e la ragione lo pone fra i maggiori prosatori contemporanei. Fra i suoi romanzi ricordiamo: *The White Peacock* (1911), *Sons and Lovers* (1913), *The Plumed Serpent* (1926), *Lady Chatterley's Lover* (1928) ai quali si aggiungono racconti, *St. Mawr* (1925), notazioni di viaggio, *Twilight in Italy* (1916), *Sea and Sardinia* (1921), *Mornings in Mexico* (1927), qualche raccolta di versi, *Love Poems* (1913), *Birds, Beasts and Flowers* (1923), *Last Poems* (1932), drammi, *The Widowing of Mrs. Holroyd* (1914), e infine tre volumi di lettere molto importanti anche come documenti biografici.

Aldous Huxley (1894), nipote del grande biologo, narratore brillante ma piuttosto cerebrale, sembra talora incapace di costruire un libro secondo un piano organico ben definito. È umorista fine ma corrosivo, intento a risolvere il problema della « conciliazione fra i vantaggi della civiltà e quelli della vita primitiva » È quanto troviamo espresso in forma diversa in molte parti della sua opera dove l'autore sembra orientarsi sempre di più verso la religione indiana nella quale ravvisa il completo annullamento dell'egoismo causa dei mali che ci affliggono.

Al romanzo *Crome Yellow* del 1921, seguirono *Antic Hay* (1923), *Those Barren Leaves* (1925), *Point Counter Point* (1928), *Brave New World* (1932), *Eyeless in Gaza* (1936), *After Many A Summer* (1939), *Time Must Have a Stop* (1944), racconti, *Mortal Coils* (1922), *Two or Three Graces* (1926), *Brief Candles* (1930), saggi *On the Margin* (1923), *Along The Road* (1925), *Jesting Pilate* (1926), *Music at Night* (1931), *Ends and Means* (1937), *The Perennial Philosophy* (1946).

Per la novità della sua tecnica e per la spregiudicata descrizione di certe situazioni, grande interesse suscitò a suo tempo l'*Ulysses*

(1922) di James Joyce (1882-1941), il quale s'era già reso noto con una raccolta di novelle *Dubliners* (1914) e con *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), narrazione in gran parte autobiografica, più accessibili al grande pubblico. I vocaboli talora incomprensibili coniati dal Joyce che troviamo numerosi nell'opera più recente di questo romanziere (*Finnegans Wake*, 1939) cerebrale quant'altri mai, rendono la lettura difficile se non sempre impossibile anche ai lettori di solida cultura letteraria. Tale difficoltà deriva dalle sovrapposte complessità dell'opera e dalle oscurità inerenti al metodo e all'intenzione dell'autore che cercò di « mettere in raffronto la localizzata mentalità contemporanea dell'individuo con la collettiva mentalità primordiale della stirpe, di raggiungere una visione stereoscopica e cioè di abitare in menti di gran lunga dissimili e attraverso di esse presentare una composita articolazione della realtà. Di quasi inevitabile concomitanza con questo fu l'uso di diverse lingue per diversi caratteri e situazioni. Egli cercò inoltre di introdurre nel romanzo qualcosa che si avvicinasse alla struttura formale della musica e ciò ottenne di solito con l'introduzione di un tema con successivo sviluppo e variazioni e infine di dare un resoconto realistico della strana e arbitraria evoluzione della coscienza umana ». A malgrado di certe lungaggini e stranezze alle quali il Joyce fu condotto nelle sue ricerche di minuzie analogiche la sua rimane per molti un'opera importante e non solo per la riforma tecnica apportata dall'autore.

La tendenza psicanalitica è palese anche nei romanzi di Virginia Woolf (1882-1941), in alcuni dei quali trova espressione il tema ricorrente dell'angoscia del tempo che fugge: *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1929), *The Waves* (1931), *The Years* (1937) *Between the Acts* (1941), rappresentano diversi momenti dello sviluppo artistico della scrittrice.

Alcuni romanzieri d'oggi sembrano abbandonare le teorie psicanalitiche care a molti scrittori contemporanei per ritornare in parte alla tecnica dei grandi romanzieri vittoriani fondendo, come fa J. B. Priestley (1894), il romanzo così detto regionalista col romanzo di « vagabondaggio » creato da George Borrow.

Nell'infinita schiera dei narratori contemporanei ci sono altre figure di particolare rilievo: Hugh Walpole (1884-1941), Joseph Cronin (1896), Charles Morgan (1894), George Orwell (1903-1949), Ivy Compton Burnett, Henry Green e infine, fra gli altri molti i cattolici Graham Greene, (1904), oggi uno dei romanzieri più in vista nella cui opera domina un tragico senso dell'irreparabilità del male, e Evelyn Waugh (1903), scrittore molto popolare considerato (con Charles Mor-

gan e Christopher Isherwood) tra gli scrittori più rappresentativi dell'ultima generazione.

Le preoccupazioni religiose, le istanze politiche e il vano tentativo di evadere dal conformismo anglo-sassone sono temi dai quali il Waugh di rado riesce ad affrancarsi.

Per quanto si riferisce al teatro d'oggi ai nomi dei noti drammaturghi G. B. Shaw, James Barrie, Alfred Sutro, H. Granville Barker, A. A. Milney, Noel Coward, J. B. Priestley e T. S. Eliot, aggiungeremo quelli di William Douglas Home, autore di un dramma pregevole (*Now Barabbas*) rappresentato con successo a Londra nel 1947 e del già citato W. H. Auden (*Paid on both Sides*, 1930, e *The Dance of Death*) che in collaborazione con Christopher Isherwood scrisse *The Dog Beneath the Skies*, una specie di rivista, *The Ascent of F. 6* (1936) tragedia in due atti, *On the Frontier* (1938), melodramma in tre atti in cui pur nella sua atmosfera farsesca non manca qualche bel tratto poetico.

Converrà anche ricordare il teatro di Christopher Fry (1907). A una sua prima commedia, *Siege* (1937), mai rappresentata, fece seguito *The Boy with the Cart* (1937), un esperimento abbastanza riuscito sulle orme del teatro di T. S. Eliot, e ancora *Thursday's Child* e *The Tower*, rappresentata nel 1939.

Ma è specialmente nell'attuale dopo guerra che il Fry si è venuto affermando con le seguenti opere: *The Firstborn* (1946), *A Phoenix too Frequent* (1946), *Thor, with Angels* (1948), *The Lady's Not for Burning* (1949) in versi, forse il suo dramma migliore, e *Venus Observed* (1950) rappresentata di recente con grande successo da Laurence Olivier a Londra.

Non mancano in questo teatro brani lirici di alto valore, ma non di rado essi si palesano puro ornamento non essendo richiesti da necessità drammatiche o psicologiche.

In quest'epoca di generale smarrimento la letteratura inglese per il numero e l'importanza dei suoi autori mostra una vitalità degna del suo passato, onde è lecito sperare che l'odierno diffuso fermento di tendenze e d'aspirazioni maturi prima o poi opere che raggiungano, per la loro essenza d'arte, espressioni valide e durature.

INDICE DEI NOMI

I titoli in corsivo indicano opere collettive, di scrittore ignoto o d'incerta attribuzione. I numeri in corsivo l'inizio della trattazione principale.

Abercrombie, Lascelles, 287.
Addison, Joseph, 125, 138, *139*, 142, 147, 211.
A. E., *vedi* Russel G. M.
Aelfric, 18.
Alfieri, V., 159, 180.
Alfred (re), 6, *17*.
Alembert, J. Le Rond d', 124.
Alysoun, 26.
Amis and Amiloun, 26.
Ancrene Riwle, 23.
Amyot, J., 43.
Andreas, 13, *17*.
Arbuthnot, John, 129.
Arches, William, 274.
Arden of Feversham, 56.
Ariosto, L., 62, 182.
Aristofane, 149.
Arnold, Edwin, 266.
Arnold, Matthew, 202, *218*, 252.
Ascham, Roger, 39.
Athenian Gazette, 137.
Auden, W. H., 293, 297.
Augier, E., 273.
Austen, Jane, *210*.
Austin, Alfred, 287.

Bacon, Francis, *48*, 60, 105, 106, 109, 124, 159.
Bacon, Roger, 21.
Baeda, 5, *16*, 17.
Balestier, Ch. Wolcott, 264.
Balzac, H.de, 185.
Bandello, M., 43, 63, 77.
Barbour, John, 35.
Barclay, Alexander, 34.
Baretti, G., 154, 159.
Barker, H. Granville, 275, *278*, 297.
Barnfield, Richard, 61.
Barrie, James Matthew, *279*, 297.
Baudelaire, Ch., 193, 243, 248.
Baxter, Richard, 106.
Beardsley, Aubrey, 249.
Beaumont, Francis, 78, 112.
Beckford, William, 169.
Bee, The, 155.
Beerbohom, Max, 248.
Behn, Aphra, 116.
Belleforest, F. de, 66.
Belloc, Hilaire, 285, *286*.
Bennett, E. Arnold, 284.
Benoît de Sainte-Maure, 22.
Bentham, Jeremy, 210, 215.
Bentley, Richard, 131.
Beowulf, 13, *14*.
Berkeley, George, 204.
Beves of Hampton, 26.
Bibbia, 8, 24, *40*, 49, 98, 105, 219.
Blackwood's Magazine 205, 211.
Blair, Robert, *161*, 175.
Blake, William, 160, *173*, 193, 268.
Blickling Homelies, 18.
Blow, Northerne wynd, 26.
Boccaccio, G., 30, 31, 34, 38, 42, 111, 145.
Boezio, S., 18, 20.
Boiardo, M. M., 182.
Boileau, N. D., 127, 153.
Book of Common Prayer, 41.
Borrow, George, *265*, 296.
Boswell, James, 154.
Bottomley, Gordon, 294.
Bourgogne, Jean de, 28.
Bowen, Elizabeth, 294.

Brant, S., 34, 75.
Bridges, Robert, 243, *287*.
Brontë, Anne, 227.
Brontë, Charlotte, *227*.
Brontë, Emily, 227, *228*.
Brooke, A. Stopford, 267.
Brooke, Rupert, 288.
Browne, Thomas, *105*.
Browne, William, 50.
Browning, Elizabeth Barrett, 233, *235*, 241.
Browning, Robert, 228, *232*, 235, 249, 251.
Brunanburh, The Battle of, 18.
Buchanan, Robert, 239.
Bunyan, John, 87, 89, 91, 95, *103*, 125, 224.
Bürger, G. A., 182.
Burke, Edmund, 154, *157*.
Burne-Jones, Edward, 258.
Burney, Fanny, *209*.
Burns, Robert, 160, *170*, 181.
Burton, Richard, *265*.
Burton, Robert, 49.
Butler, Samuel (1612-80), 104, *119*.
Butler, Samuel (1835-1902), 226, 237, *252*, 275.
Byron, George Gordon, 169, 179, 182, *196*, 201, 208, 226, 232, 244.

Caedmon, 16.
Calderón de la Barca, 117, 259.
Calvino, G., 131.
Camden, William, 71.
Campanella, T., 39.
Campbell, Thomas, 208.
Campion, Thomas, 51.
Carew, Thomas, 93, *94*.
Carew, Richard, 43.
Carlyle, Thomas, 173, 193, *216*, 222, 249.
Carroll, Lewis, 280.
Casti, G. B., 198.
Caxton, William, 37.
Cazamian, L., 198.
Cervantes, M. de, 79, 119, 166.
Cesarotti, M., 168.
Chambers, E. K., 61, 79.
Chanson de Roland, 22.
Chapman, George, 43, 59, 71, *74*, 76, 83, 207.
Chateaubriand, R. de, 155, 179.
Chatterton, Thomas, 160, 167, *168*, 169, 180, 181.
Chaucer, Geoffrey, 8, 25, 27, 28, *29*, 35, 36, 37, 41, 44, 65, 75, 110, 111, 241.
Chester, Robert, 69.
Chesterton, Gilbert Keith, *285*, 286.
Chevy Chase, 35.
Christ, 13, 17.
Christ and Satan, 13.
Chronicle, The Anglo-Saxon, 18.
Cibber, Colley, 129, 163.
Cleannes, 27.
Clough, Arthur Hugh, 219.
Cobbett, William, 210.
Coleridge, Samuel Taylor, 50, 90, 179, 180, 186, 187, 189, *191*.
Colet, John, 38.
Collier, Jeremy, 118.
Collins, William, 163.
Collins, Wilkie, 228.
Collodi, C., 280.
Colman, George, 158.
Colum, Padraic, 272.
Compton Burnett, Ivy, 296.
Congreve, William, 113, 116, *117*, 118, 158.
Conrad, Joseph, *261*, 285.
Corneille, P., 112, 113.
Court of Love, The, 34.
Coverdale, Miles, 40.
Coward, Noel, 297.
Cowley, Abraham, 90, 93.
Cowper, William, 160, *164*, 181.
Crabbe, George, *166*.
Cranmer, Thomas, 40, *41*.
Crashaw, Richard, 90, *91*.
Cronin, Joseph, 296.
Crowne, John, 116.
Cuckoo and the Nightingale, The, 34.
Cursor Mundi, 24.
Cynewulf, 17.

Dame Siriz, 26.
Daniel, 13.
Daniel, Samuel, *50*, 83.
D'Annunzio, G. 248.
Dante, 30, 31, 100.
Darwin, Charles, *215*, 216, 252, 255.
D'Avenant, William, *113*.
Davidson John, 256.
Davies, W. H., 288.

D'Azeglio, M., 185.
Dedekind, F., 75.
Defoe, Daniel, *137*, *142*, 148, 153.
Dekker, Thomas, 71, 72, *75*, 78, 80.
De La Mare, Walter, 287.
Deloney, Thomas, 75.
Denham, John, 93.
Deor's Complaint, 15.
De Quincey Thomas, 211, *212*.
Descartes, R., 124.
Desportes, P., 85.
Dickens, Charles, 126, 216, *221*, 225, 228, 249, 282.
Dickinson, E., 290.
Diderot, D., 124, 159.
Disraeli, Benjamin, *226*, 262.
Dobrée, Bonamy, 287.
Donne, John, *84*, 90, 91, 94, 125.
Dostojevskij, R., 74, 185.
Doughty, Charles Montegu, 266.
Douglas, Gavin, 36.
Douglas, Keith, 294.
Dowson, Ernest, 248, 256.
Drayton, Michael, *50*, 83.
Dream of the Rood, The, 13, 17.
Drinan, Adam, 294.
Drinkwater, John, 287.
Drummond, William, *51*, 72.
Dryden, John, 93, *100*, *113*, 116, 117, 119, 125, 127, 132.
Du Bellay, J., 44, 85.
Duffy, Charles Gavan, 267.
Dumas, A. (padre), 185.
Dumas, A. (figlio), 274.
Dunbar, William, 36.
Dunsany, Lord, 272.
Duns, Scotus John, 22.
Dunton, John, 137.
D'Urfey, Thomas, 116.

Edgeworth, Maria, 185, *210*.
Edinburgh Review, The, 210, 211.
Edward, 35.
Egidio Romano, 34.
Eikon Basilike, 99.
Elene, 13, 17.
Elgar, Edward, 216.
Eliot, George, *225*.
Eliot, Thomas Stearns, 287, *291*, 292, 293, 297.
Emaré, 26.
England Helicon, 51.
Elyot, Thomas, 39.
Erasmo, D., 38, 86, 227.
Ervine, St. John, 272.
Eschilo, 201, 202, 245.
Exodus, 13, 17.
Etherege, George, *116*, 117.
Englisman, The, 144.
Eustace o Thomas de Kent, 22.
Evelyn, John, *120*, 121.
Everyman, *53*.

Fairfax, Edward, 43.
Farquhar, George, 116, *118*, 156.
Fates of The Apostoles, The, 13, 17.
Fergusson, Samuel, 267.
Fielding, Henry, *148*, 153.
Finnsburg, 14, 15.
Fiorentino, Ser G., 64.
Fitz Gerald, Edward, *245*.
Flaubert, G., 262.
Flecker, James Elroy, 294.
Fletcher, Giles, 50.
Fletcher, John, 78, 97, 112, 113.
Fletcher, Phineas, 50.
Florio, G., 43.
Flores and Blancheflour, 26.
Flower and the Leaf, The, 34.
Ford, John, *80*, 81.
Foscolo, U., 152, 159, 161, 180.
Foster, E. M., *294*.
Fox and the Wolf The, 26.
Foxe, John, 41.
Freeman, John, 288.
Fry, Christopher, 297.
Fuller, Roy, 294.

Gaimar, Geoffrey, 23.
Galilei, G., 48, 97, 124.
Galsworthy, John, 273, *282*.
Gamelyn, The Tale of, 65.
Gammer Gurtons Nedle, 54.
Garnier de Pont Saint-Maxence, 22.
Garrick, David, 154, 158.
Gaskell, Mrs., *226*.
Gautier, Th., 243.
Gawayne and the Grene Knight, Sir, 27
Gay, John, 130.
Genesis, 13, 16.
Geste of King Horn, The, 26.
Gibbon, Edward, 154, *158*.

Gibson, Wilfrid, 294.
Gilbert, William Schwenck, 274.
Glovenale, 111.
Giraldi Cinzio, G. B., 66.
Giraldus Cambrensis, 21.
Gissing, George Robert, *253*, 255.
Giusti, G., 152.
Godwin, William, 199, 200.
Goethe, W., 156, 180, 182, 197, 216.
Golden Legend, The, 37.
Goldsmith, Oliver, 118, 119, 151, *155*, 158, 167.
Gosse, Edmund, 274.
Gosson, Stephen, 46.
Gower, John, 8, *28*, 29, 35, 37.
Grave, The, 18.
Graves, Robert, 294.
Gray, Thomas, 155, 160, *161*, 175, 181.
Green, Henry, 296.
Greene, Graham, 296.
Greene, Robert, 55, *56*, 59.
Gregorio (papa), 17.
Gregory, Augusta, 267, 268, *272*.
Grocyn, William, 38.
Grossi, T., 185.
Guarini, G. B., 79.
Guedalla, Philip, 287.
Guy of Warwick, 26.

Hakluyt, Richard, 49.
Hankin, St. John, 279.
Hardy, A., 112.
Hardy, Thomas, 237, 249, *254*, 294.
Harington, John, 43.
Havelok the Dane, 26.
Hawes, Stephen, 34.
Hazlitt, William, 201, 211, *212*.
Hearn, Lafcadio, 266.
Henley, William Ernest, 263.
Henryson, Robert, 35.
Herbert, George, *90*, 91, 92.
Herder, J. G., 159.
Hereford, Nicholas, 24.
Herrick, Robert, 93.
Heywood, John, 54.
Heywood, Thomas, 71, *75*, 79.
Higden, R., 27.
Hillary, Richard, 294.
Hobbes, Thomas, 106.
Hoby, Thomas, 43.
Hodgson, Ralph, 294.
Holinshed, Raphael, *49*, 63, 67, 68.
Holland, Philemon, 43.
Home, William Douglas, 297.
Hood, Thomas, *209*, 211.
Hooker, Richard, 48.
Hopkins, Gerard Manley, *242*, 290, 292
Housman, Alfred Edward, *256*, 278.
Housman, Laurence, 278.
Howard, Henry (Earl of Surrey), 41, *42*.
Howard, Robert, 114.
Hugo, V., 180, 240, 243.
Hume, David, 109, *157*, 195, 204.
Hunt, Leigh, 198, 201, 203, *212*.
Hunt, William Holman, 238.
Huntingdon, Henry of, 21.
Huxley, Aldous, 213, 287, *295*.
Huxley, Thomas Henry, *216*, 268, 280.
Hyde, Douglas, *267*.

Ibsen, H., 76, 249, 273, 274, 275.
Idler, The, 154.
Interludes, 54.
Isherwood, Christopher, 294, 296, 297.

Jacobsen, J. P., 249.
James I, 35.
James, H., 262, 294.
Johnson, Lionel, 248.
Johnson, Samuel, 72, 90, 132, 147, 148, 151, *153*, 155, 168.
Jones, Henry Arthur, 274.
Jonson, Ben, 61, *71*, 75, 76, 80, 86, 90, 93, 112.
Joyce, James, *295*.
Judith, 13, 18.
Juliana, 13, 17.
Junius, Francis, 17.

Kant, I., 180, 195.
Keats, John, 126, 169, 191, 201, 202, 203, *205*, 232.
Keble, John, 216.
Keyes, Sidney, 294.
Khayyám, O., 245.
King Alisaunder, 26.
King John and the Bishop, 35.
Kinglake, Alexander William, 265.
Kingsley, Charles, 228.
Kipling, Rudyard, *262*, 286.
Klopstock, F. G., 159.

Knoblock, Edward, 284.
Kyd, Thomas, *56*, 57, 66.

La Calprenède, G., 112.
La Fayette (Contessa di), 112.
La Fontaine, J. de, 36, 130.
Lai le Freisne, 26.
Lamartine, A. de, 180.
Lamb, Charles, 193, *211*.
Land of Cokaygne, The, 26.
Landor, Walter Savage, *213*, 243.
Langland, William, 25, 29.
Lawes, Henry, 96.
Lawrence, David Herbert, 140, *295*.
Lawrence, Thomas Edward, 266.
Laymon, 25.
Lee, Nathaniel, 115.
Lee, Vernon (Violet Paget), 287.
Le Gallienne, Richard, 248.
Legendary, The South English, 24.
Legouis, L., 198.
Leibniz, G. W., 124.
Leopardi, G., 125.
Lessing, G. E., 70, 159.
L'Estrange, Roger, 137.
Levi, A. R., 117.
Lewis, C. Day, 293.
Lewis, Matthew Gregory, 209.
Liberal, The, 198.
Linacre, Thomas, 38.
Livio, T., 43.
Locke, John, 109, *121*, 124, 204.
Lodge Thomas, 64.
London Magazine, The, 211.
Longfellow, H. W., 18.
Longobardi, E. C., 221.
Lope de Vega, 117.
Lorris, G. de, 30.
Lovelace, Richard, 93, *94*.
Love's Martyr, 69.
Lutero, M., 131.
Lydgate, John, 8, *34*, 37.
Lyly, John, 45, *47*, *55*, 57, 62.
Lytton, Edward Bulwer, 226.

Macaulay, Thomas Babington, 216, *218*, 249.
Machaut, G. de, 30.
Macpherson, James, 160, *167*, 169, 180, 181.
Maeterlinck, M., 266.
Maldon, The Battle of, 18.
Malmesbury, William of, *20*.
Malory, Thomas, 26, 37.
Malthus, Thomas Robert, 210.
Manly, J. M., 25.
Mandeville, Sir John, vedi *Travels of*.
Mangan, James, 267.
Mannyng of Brunne, Robert, 24.
Mantuanus, 34.
Manzoni, A., 185.
Map, Walter, 21.
Marino, G. B., 41, 91.
Marlowe, Cristopher, 55, 56, 57, 62, 63.
Marston, John, 72, *76*.
Martyn, Edward, 272.
Marvell, Andrew, *93*, 99, *120*.
Marx, C., 275.
Masefield, John, 288.
masks, *74*, 96.
Massinger, Philip, 79, *80*.
Maugham, William Somerset, *284*.
Maupassant, G. de, 284, 285.
Mazzini, G., 244, 251.
Meredith, George, 213, 237, *249*, 254, 255, 287, 288, 294.
Meres, Francis, 61.
Metastasio, P., 115.
Meun, J. de, 30.
Meynell, Alice, 242.
Michelangelo, 87.
Middleton, Thomas, 71, 75, 77.
Mill, John Stuart, 215.
Millais, John Everett, 238.
Mille e una notte, 138, 195, 250, 265.
Milne, A. A., 297.
Milton, John, 17, 51, 79, 84, 87, 89, 93, *95*, 127, 175, 181, 202, 206.
Minot, Lawrence, 26.
Minturno, A., 46.
miracles, 53, 54.
Molière, 115, 116, 117, 272.
Monmouth, Geoffrey of, *21*, 22, 26, 67.
Montaigne, M. de, 43, 48.
Montesquieu, 155, 159.
Monro, Harold, 288, 294.
Moore, George, *246*, 267, 272.
Moore, Thomas, 208.
Moral Ode, 23.
moralities, 53, 56.
More, Thomas, *38*, 40, 84, 146.
Morgan, Charles, 296.

Morris, William, *240*, 243.
Morton, Thomas, 85.
Musset, A. de, 180, 181.
mysteries, 53.

Nashe, Thomas, 49, 56.
Newman, John Henry, *216*.
Newton, Isaac, 109, 124, 159.
Newton, Thomas, 42.
Nietzsche, F., 275.
North, Thomas, 43, 68.
Norton, Thomas, 54.
Nut-brown Maid, The, 35.

Observator, The, 137.
O' Casey, Sean, *272*.
Occleve, Thomas, 34.
Ockham, William of, 22.
O' Grady, Standish, 267.
Oldham, John, 120.
Oliphant, Laurence, 266.
Omero, 100, 127, 128, 207.
Orazio, 74, 124, 127.
Ormulum, 23.
Orosio, P., 17.
Orwell, George, 296.
O' Shaughnessy, Arthur, 256.
Ossian, 168.
Otway, Thomas, *115*, 117.
Ovidio, 111.
Owl and the Nightingale, The, 26.

Painter, William, 43, 63, 77.
Pananti, F., 152.
Parini, G., 155.
Paris, Matthew, 21.
Pascoli, G., 187.
Passionate Pilgrim, The, 51, 69.
Pater, Walter, *246*, 247, 248, 287.
Paterson, Robert, 43.
Patience, 27.
Patmore, Coventry, *242*.
Patrick Spens, Sir, 35.
Peacock, Thomas Love, *213*, 250, 251.
Pearl, 27.
Peele, George, *56*, 57.
Pellizzi, C., 271.
Pepys, Samuel, *120*, 121.
Percy, Thomas, 163, 167, *168*, 169, 180, 181, 182.
Persio, 111.
Petrarca, F., 30 31, 38, 41, 46, 85.
Philips, Ambrose, 153.
Phoenix, The, 13.
Pinero, Arthur Wing, 274.
Platone, 39, 204.
Plauto, 54.
Plinio (il vecchio), 43.
Plomer, William, 294.
Plutarco, 43, 68.
Poe, E. A., 212, 260, 261.
Poel, William, 279.
Poema Morale, 23.
Poems and Ballads of Young Ireland, 267.
Poetical Rapsody, A, 51.
Poliziano, A., 38.
Pontano, G., 38.
Pope, Alexander, 124, 125, *127*, 147, 153, 154, 160, 166.
Pound, Ezra, *290*.
Praz, M., 86, 220.
Priestly, John Boynton, 296, 297.
Prince, F. T., 294.
Prior, Matthew, *129*.
Proust, M., 262.
Pulci, L., 198.
Purchas, Samuel, 49.
Purvey, John, 24.
Pusey, Edward, 216.

Quarles, Francis, 93.
Quarterly Review, The, 205, 211.
Quiller-Couch, Arthur (« Q »), 261.
Quincey, Th. De, *vedi* De Quincey, Thomas.

Rabelais, F., 119.
Racine, J., 112, 115.
Radcliffe, Ann, 185, *209*.
Raleigh, Walter, 49.
Rambler, The, 154.
Read, Herbert, 293.
Reade, Charles, 227.
Rebora, P., 78, 264.
Rehearsal, The, 114.
Rembrandt, R. H., 73.
Review, The, 137.
Reynolds, Joshua, 154.
Ricardo, David, *210*.
Richards, I. A., 257.
Richardson, Samuel, 126, *146*, 151, 153.

Richter, J. P., 216.
Riddles, 17.
Rinuccini, O., 113.
Robert of Gloucester, 24.
Robertson, Thomas William, 274.
Robin Hood, 35.
Robinson, Lennox, 272.
Robinson, Richard, 64.
Robynson, Raphe, 38.
Rogers, Samuel, 208.
Rolle of Hampole, Richard, 24.
Roman de la Rose, 28, 30, 105.
Roman de Renart, 26.
Ronsard, P. de, 85.
Roscommon, Earl of, 127.
Rossetti, Christina, 238, *241*.
Rossetti, Dante Gabriel, *238*, 243.
Rossetti, G., 238.
Rousseau, J. J., 159, 167, 179.
Rowley, William, 78.
Ruin, The, 16.
Ruskin, John, *219*, 238, 246.
Russell, George William, 267, *269*, 271.

Sacchetti, F., 145.
Sackville, Charles, 120.
Sackville, Thomas, 42, 54.
Sade, Marchese di, 243.
Saint-Réal, C. V. de, 115.
Salmasius, 99.
Sannazaro, J., 46, 145.
Sardou, V., 273.
Sassoon, Siegfried, 294.
Saville, George (Marquis of Halifaux), 121.
Savonarola, G., 38, 226.
Savoy, The, 249.
Saxo Grammaticus, 66.
Scaligero, G. C., 46.
Schelling, F. W. G., 180, 195.
Schiller, F., 180, 192.
Schlegel, A. W., 63, 180.
Schopenhauer, A., 249, 253, 255.
Scott, Walter, 35, 169, *181*, 190, 260.
Scudéry, M. de, 112.
Seafarer, The, 15.
Sedley, Charles, 116, 120.
Seneca, 42, 54, 56, 62.
Senofonte, 43.
Seven Sages of Rome, The, 26.
Shadwell, Thomas, 111, 116.
Shaftesbury, Earl of, 129.
Shakespeare, William, 31, 42, 47, 49, 54, 55, 56, 57, 58, *59*, 71, 72, 73, 78, 80, 83, 89, 97, 112, 129, 154, 155, 159, 180, 181, 195, 206, 212.
Shaw, George Bernard, 119, 140, 273, 274, *275*, 280, 297.
Sheffield, John, 127.
Shelley, Mary, 196, 200, 202, 203, *209*.
Shelley, Percy Bysshe, 100, 179, 191, 198, *199*, 206, 208, 213, 226, 232, 268, 276.
Sheridan, Richard Brinsley, 118, 119, *158*.
Shirley, James, *81*.
Sidney, Philip, 44, *45*, 47, 50, 145.
Sigerson, George, 267.
Sitwell, Edith, 292.
Sitwell, Osbert, 292.
Sitwell, Sacheverell, 292.
Skeat, Walter William, 31.
Skelton, John, 34.
Smith, Adam, 109, 157.
Smith, Sidney, 210.
Smollett, Tobias, *150*.
Song of the Husbandman, 26.
Southerne, Thomas, 115.
Southey, Robert, 189, 191, 192, 193, *195*, 198.
Spagnolo, G. B., 34.
Spectator, The, 137, 138, 139, 140, 147.
Spencer, Herbert, *216*.
Spender, Stephen, 293.
Spenser, Edmund, 30, 36, *43*, 50, 56, 89, 90, 97, 105, 160, 181, 182, 206, 268.
Squire, John Collings, 287.
Stael, M.me de, 181.
Steele, Richard, *138*, 139, 140, 142, 147, 158, 211.
Stephen, Leslie, 251.
Sterne, Lawrence, *151*, 260.
Stevenson, Robert Louis, *260*, 262.
Stevenson, William, 54.
Strachey, Giles Lytton, 286.
Strindberg, A., 249.
Suckling, John, 93, *94*.
Sullivan, Arthur, 274.
Sullivan, T. Daniel, 267.
Sumer is icumen in, 26.
Surrey, Earl of, *vedi* Howard, Henry.

Sutro, Alfred, 297.
Svetonio, 43.
Swift, Jonathan, 124, 129, *130*, 138, 149, 252.
Swinburne, Algernon Charles, 177, 238, 239, 240, *243*.
Symonds, John Addington, 246.
Symons, Arthur, 248.
Synge, John Millington, 267, 270.

Tatler, The, 137, 138, 139.
Tate, Nahum, 111.
Taylor, Jeremy, 106.
Temple, William, 121, 130, 131, 132.
Tennyson, Alfred, 26, *228*, 235, 237, 245, 249, 287.
Tennyson, Charles, 229.
Tennyson, Frederick, 229.
Thackeray, William Makepeace, 216, 221, *223*, 249.
Theobald, Lewis, 129.
Thomas de Kent, *vedi* Eustace.
Thomas, Dylan, 293.
Thomas of Hales, 24.
Thompson, Francis, *242*.
Thomson, James (1700-48), 160, 163, 166.
Thomson, James (1834-82), 252.
Tindale, William, *40*, 86.
Tottel's Miscellany, 41.
Tourneur, Cyril, *76*, 81.
Tractarian Movement, 216.
Traherne, Thomas, *92*.
Travels of Sir John Mandeville, 27.
Trevisa, John, 27, 37.
Trollope, Anthony, *227*.
Turghenjev, I. S., 285.
Turner, J. M. W., 219.
Turner, W. J., 288, 294.
Tyndall, John, 268.

Udall, Nicholas, 54.
Unquiet Grave, The, 35.
Urfé, H. d', 112.

Vanbrugh, John, 116, *117*, 118, 158.
Vaughan, Henry, 90, *92*.
Virgilio, 36, 42, 111, 124.
Vitalis, Ordericus, 20.
Voltaire, 124, 146, 154, 159, 252.

Wace, 22, 25.
Wagner, R., 249, 275.
Waldhere, 14, 15.
Waller, Edmund, *93*, 109.
Walpole, Horace, 148, 151, 161, 162, *169*, 185, *209*.
Walpole, Hugh, 296.
Walton, Izaac, 106.
Wanderer, The, 15.
Watson, Thomas, 46.
Watkins, Vernon, 294.
Waugh, Evelyn, 296.
Webster, John, 58, 71, 77, 81.
Weever, John, 61.
Wells, Herbert George, 140, 273, *280*.
Wendover, Roger of, 21.
White, William Hale, 253.
Whitman, W., 290.
Widsith, 16.
Wieland, Ch. M., 180.
Wife's Complaint, The, 16.
Wilde, Oscar, 158, 246, *247*, 274.
William of Palerne, 27.
Wilmoth, John (Earl of Rochester), 120.
Wireker, Nigel, 21.
Wither, George, 50.
Woolf, Virginia, 296.
Woolner, Thomas, 238.
Wordsworth, William, 92, 155, 179, *186*, 192, 193, 195, 208, 230.
Wotton, William, 131.
Wulfstan, 18.
Wyatt, Thomas, *41*, 42.
Wycherley, William, *116*, 117.
Wyclif, John, 8, *24*, 29, 39, 86.

Yeats, William Butler, *267*, 270, 271, 288, 294.
Yellow Book, The, 249.
Young, Douglas, 294.
Young, Edward, *161*, 175.
Ywain and Gawains, 26.

INDICE DELLE TAVOLE

Parte del materiale fotografico che illustra il presente volume è dovuta alla cortesia del British Council di Roma, al quale gli autori e l'editore porgono i più sentiti ringraziamenti.

Tavola I. - Dal codice di *Beowulf* (Cotton Vitellius, A 15) del British Museum.

» II. - Fac simile della prima pagina della *Genesis*.
Ascesa degli angeli in Paradiso e formazione di Eva (Ms. Junius XI).

» III. - Incisione in legno dei Pellegrini nel Prologo dei *Canterbury Tales*, stampati da Caxton intorno al 1483 (British Museum, G. 11586, sign. ciiij).

» IV. - Ritratto di Geoffrey Chaucer.
Pellegrini di Canterbury. Da un'opera di Lydgate (British Museum, Royal MS., 18 D.ii).

» V. - Frontespizio della *Faerie Queene* di E. Spenser, 1596.

» VI. - Il mese di novembre da *The Shepheardes Calender*. Incisione in legno.
Ritratti di Edmund Spenser e di Sir Philip Sidney.

» VII. - Il teatro Swan (da un disegno di Johannes de Witt, 1596).

» VIII. - Frontespizio dell'unica copia rimasta della prima edizione di *Venus and Adonis* (Biblioteca Bodleiana, Oxford).
Frontespizio del primo in-quarto di Hamlet.

» IX. - Rappresentazione di *A Midsummer-Night's Dream*.
Rappresentazione dell'*Henry IV* (Old Vic Company, London).

» X. - Ritratti di William Shakespeare, Francis Bacon, Ben Jonson e John Donne.

» XI. - Frontespizio dell'*Authorised Version* della Bibbia, 1611.

» XII. - Intervista di Milton e Marvell (da un quadro di G. G. Boughton).
Ritratti di John Milton e John Bunyan.

» XIII. - Cacciata di Adamo e Eva dal Paradiso Terrestre. Illustrazione per il libro XII del *Paradise Lost* (da una edizione inglese degli inizi del Settecento).

» XV. - Ritratti di John Dryden, Alexander Pope, Jonathan Swift e Daniel Defoe.

Tavola XV. - La toletta. Illustrazione di Aubrey Beardsley per *The Rape of the Lock*.

» XVI. - Primo numero di *The Tatler*.
Frontespizio di *The Essay on Man*.

» XVII. - Dr. Johnson e il suo Circolo. Da sinistra a destra: James Boswell, Samuel Johnson, Sir Joshua Reynolds, David Garrick, Edmud Burke, Pascal Paoli, Charles Burney, Joseph Warton e Oliver Goldsmith.

» XVIII. - Ritratti di Richard Steele, Joseph Addison, Samuel Richardson e Henry Fielding.

» XIX. - Horace Walpole nella sua biblioteca a Strawberry Hill (da un disegno di J. H. Muntz, 1756).
Salotto inglese settecentesco.
Londra nel Settecento (dettaglio di un'incisione in rame di F. Jukes da W. Moss, 1774).

» XX. - Ritratti di Laurence Sterne, Jane Austen, Robert Burns e William Blake.

» XXI. - Pagina delle *Inventions to the Book of Job* di William Blake (incisione in rame del poeta).

» XXII. - Ritratti di Thomas Gray, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e Charles Lamb.

» XXIII. - Tintern Abbey, che ispirò alla musa del Wordsworth uno dei suoi primi capolavori.
Veduta della regione dei laghi, cara ai primi poeti romantici.

» XXIV. - Ritratti di Walter Scott, George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley e John Keats.

» XXV. - Due illustrazioni di H. K. Browne (« Phiz ») per *The Pickwick Papers* di Charles Dickens.
Due illustrazioni di H. K. Browne (« Phiz ») per *David Copperfield* di Charles Dickens.

» XXVI. - Ritratti di Thomas Carlyle, John Ruskin, Charles Dickens e William Makepeace Thackeray.

» XXVII. - Ritratti di Charlotte Brontë, George Eliot, Alfred Tennyson e Robert Browning.

» XXVIII. - Ritratti di Walter Pater, Oscar Wilde, Dante Gabriel Rossetti e Algernon Charles Swinburne.

» XXIX. - Pagina di *The Earthly Paradise* di William Morris (the Kelmscott Press).

» XXX. - Ritratti di George Meredith, Thomas Hardy, William Butler Yeats e Robert Bridges.

» XXXI. - Ritratti di Herbert George Wells, Joseph Conrad, Rudyard Kipling e George Bernard Shaw.

» XXXII. - Ritratti di James Joyce, Virginia Woolf, David Herbert Lawrence e Thomas Stearns Eliot.

INDICE GENERALE

INTRODUZIONE

Origine e sviluppo della lingua inglese . . . . . *pag.* 5

STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE

Cap. I. - Letteratura anglosassone . . . . . » 13
» II. - Letteratura anglo normanna . . . . . » 19
» III. - L'età di Chaucer . . . . . » 29
» IV. - Il Rinascimento e la Riforma . . . » 37
» V. - Periodo elisabettiano. Poesia e prosa . . » 43
» VI. - Periodo elisabettiano. Il teatro . . . » 53
» VII. - L'epoca giacobita e la corrente puritana . » 83
» VIII. - L'età di Milton . . . . . » 89
» IX. - La Restaurazione . . . . . » 107
» X. - L'età classica . . . . . » 123
» XI. - I Preromantici . . . . . » 159
» XII. - Il Romanticismo . . . . . » 179
» XIII. - Il periodo vittoriano . . . . . » 215
» XIV. - La reazione antivittoriana . . . . . » 237
» XV. - Tardi vittoriani e postvittoriani . . . » 259
» XVI. - Cenni sulla letteratura contemporanea . » 289

INDICE DEI NOMI . . . . . » 299

INDICE DELLE TAVOLE . . . . . » 307

INDICE GENERALE . . . . . » 309

Finito di stampare
nel Dicembre 1950
nelle Industrie Grafiche
Amedeo Nicola & C.
Milano - Varese

555276

LE.H
P7667br

Policardi, Silvio
Breve storia della letteratura inglese.

NAME OF BORROWER

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET